REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

WILHELM WAETZOLDT

BAND 47

MIT 126 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 1 TAFEL

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.
BERLIN / LEIPZIG 1926

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

INHALT

Seite

Bezold, Karl von, Untersuchungen überfrühe Gewandplastik. I. (Mit 15 Abbildungen) ... 67

Bode, Wilhelm von, Kunsthistorische Ausbeute aus dem Deutschen Kunsthandel von heute. (Mit 9 Abbildungen) ... 251

Gabelentz, Hans von der, Die Akademie San Carlos in Mexiko. (Mit 8 Abbildungen) ... 144

Gerstenberg, Kurt, Der Palmesel in Wettenhausen. (Mit 4 Abbildungen) 45

Grimme, Hubert, Raffaels Schule von Athen in Dantescher Beleuchtung. (Mit 1 Textabbildung und 1 Tafel) ... 94

Hallo, Rudolf, Über einige Antikenfälschungen und -Nachbildungen im Casseler Museum. (Mit 12 Abbildungen) ... 265

Schmarsow, August, Das Fassadenproblem am Dom von Orvieto. (Mit 7 Abbildungen) ... 119

Schmid, H. A., Böcklins Frühzeit und die italienischen Landschaften aus Amerika. (Mit 17 Abbildungen) ... 183

Schmidt, Ludwig, J. J. Winckelmann und Philipp Daniel Lippert ... 155

Thormaehlen, Ludwig, Böcklins Studien aus den Jahren 1850 und 1851. (Mit 16 Abbildungen) ... 209

Voß, Hermann, Studien zur Venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts. (Mit 22 Abbildungen) ... 1

Literatur ... 54, 113, 157, 239, 284

Register ... 285



STUDIEN ZUR VENEZIANISCHEN VEDUTENMALEREI DES 18. JAHRHUNDERTS

VON

HERMANN VOSS

Mit 22 Abbildungen

I. Charakter der Vedute im 18. Jahrhundert

„Veduta“, „Vue“, „View“, „Ansicht“ bzw. „Vedute“ ist der überall in gleicher Weise verstandene Terminus für eine in den Hauptzügen porträthaft genaue, wiewohl zu bildmäßiger, gefälliger Wirkung bewußt arrangierte Wiedergabe einer konkreten topographischen Situation. Wenn es sich dabei um einen wesentlich landschaftlichen Vorwurf handelt, so unterscheidet sich die „Vedute“ von der reinen Landschaftsdarstellung naturgemäß eben durch dieses Überwiegen des objektiv Topographischen; ein Hauptgebiet der Vedute ist indessen die Wiedergabe von Städten und anderen wesentlich architektonisch gestalteten Situationen, und hier ist das exakte Festhalten konkreter Merkmale notwendigerweise das Hauptgesetz der Darstellung.

In der extremen Einseitigkeit ihrer Objektivität verstanden, bietet nun die Vedutenmalerei dem frei schaffenden Künstler gewiß nicht viele Möglichkeiten individuellen Ausdrucks. Als sie sich — nach 1800 — unter dem Einfluß moderner mechanistischer Auffassungsweise ganz nach dieser Seite zu entwickeln begann, erstarrte sie denn auch langsam und hörte schließlich auf, kunstgeschichtliche Bedeutung zu besitzen. Sieht man von einigen wenigen Ausnahmen ab, unter denen Meryon die erste Stelle einnimmt, so handelt es sich bei der Vedute des 19. Jahrhunderts meist um handwerkliche Brotarbeit; in neuester Zeit ist sie dann durch die Erfindung der Photographie und der photographischen Reproduktionsverfahren selbst aus dieser bescheidenen Stellung verdrängt worden.

Ganz anders hatte es sich mit der anregenden Kraft und dem künstlerischen Range der Vedutenmalerei im 18. Jahrhundert verhalten. Die Forderung bildnismäßiger Treue ward damals noch nicht in dem mechanischen Sinne späterer Zeit verstanden; so fühlte sich denn der Künstler, der bestimmte Gegebenheiten darstellte, nicht durch eine engherzige und unkünstlerische Kritik eingeengt, sondern behielt die Möglichkeit, die gemäßigteren Ansprüche an seine Objektivität mit den unumgänglichen Bedingungen individuellen künstlerischen Gestaltens zu versöhnen. Nicht um jene „photographische“ Exaktheit, die den Heutigen — selbst wider ihren Willen — als Norm der Objektivität vorschwebt, ging es den Bestellern und den Ausführenden der Veduten, sondern um eine mit künstlerischer Feinfühligkeit nachempfundene

Wiedergabe des Charakteristischen und Bedeutsamen einer bestimmten Stadt oder Gegend. Indem man in das Abbild einer topographischen Gegebenheit möglichst viel von dem hineinzulegen suchte, was man als deren eigentümlichen Charakter empfand, machte man den starren Objektivitätsbegriff gewissermaßen geschmeidig und künstlerisch ergiebig. Unleugbar entfernte man sich hierbei von der materiellen Richtigkeit, aber doch nicht in willkürlicher, sondern in organischer Weise, indem man nämlich aus dem Wesen des Gegenstandes selber heraus steigerte oder konzentrierte, so, daß dieser sich aus den Schlacken des gemein-Zufälligen über sich selbst hinaus erhob. Hiefür seien zwei sehr bekannte Beispiele angeführt, die ohne nähere Erläuterung sofort veranschaulichen, was gemeint ist: die kongeniale Nachschöpfung der römischen Ruinen- und Bautenwelt durch Piranesi, und die Verklärung der venezianischen Lagune in den malerischen Visionen Francesco Guardis. So individuell verschieden das Verhalten beider Künstler ihren Objekten gegenüber ist, so sehr gleichen sie sich in dieser spezifischen Fähigkeit, die konkrete Gegebenheit in dem ganzen Umfang ihres Wesentlichen und Charakteristischen aufzufassen und zu geschlossener, intensiver Gesamtwirkung zu steigern.

Eine solche freie, aber dennoch sinngemäße, ja wesenvertiefende Interpretation des Vedutenbegriffs, wie sie allein das 18. Jahrhundert zu geben vermochte, hat ein ungewöhnlich verfeinertes Einfühlungsvermögen zur wesentlichsten Voraussetzung. Wer die römischen Ruinen gleich einem Piranesi mit atmendem Leben erfüllen wollte, mußte nicht nur archäologische Kenntnisse und Interessen besitzen, sondern geradezu die architektonische Existenz des alten Rom in sich selber wiedererleben und reproduzieren. Das aber war nur möglich in einer Zeit und einem Milieu, die mit architektonischen Vorstellungen so gesättigt und durchblutet waren wie das Italien des 18. Jahrhunderts. Alles künstlerische Gestalten stand unter dem Banne der Architektur; selbst die Malerei intimeren Charakters — die ,,pittura inferiore", wie sie bezeichnenderweise damals hieß — empfing von der Baukunst ihre Gesetze. Gleich der ,,großen" Malerei wurzelte sie tief in jenem Bewußtsein von der Einheit der Künste, das die italienische Renaissance begründet und der Barock zu seiner intensivsten Anspannung gebracht hatte. Wenn man schon bei jeder einzelnen Bildaufgabe, bis zur kleinsten, unscheinbarsten herab, stets einen architektonisch-dekorativen Zusammenhang empfand, dem sich der Maler aus Instinkt und Überlieferung, häufig aber auch mit vollstem Bewußtsein unterordnete, wie viel mehr in der Vedute, d. h. einer Gattung, in der das Architektonische gegenständlich eine ausschlaggebende Rolle spielte und die man darum auch mit besonderer Vorliebe in einen architektonischen Rahmen einzubeziehen liebte.

Ohne sich den engen Zusammenhang der Vedute mit einer bestimmten Art der Raumgestaltung, ihren dekorativen Einklang mit dem Gesamtcharakter barocker Wohnräume lebendig vorzustellen, ist es kaum möglich, die Bedeutung und das Wesen der Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts richtig zu begreifen. Selbst da, wo die moderne Auffassung die Vedute des Settecento durchaus als ,,malerisch", nicht als ,,komponiert" empfindet, wie z. B. in den kleineren Bildern Guardis, klingt immer noch ein struktives und dekoratives Element an. Vollends wäre es irrig, wollte man

in der Vorliebe für das perspektivisch-räumlich Komplizierte und Interessante einseitig die malerische Tendenz suchen, die dem modernen Auge allerdings am leichtesten erkennbar wird: es handelt sich für den Künstler des Settecento vielmehr in erster Linie um das architektonische Problem, zu dem sich das Malerische als Verstärkung und Ergänzung, gewissermaßen lebenspendend, wirklichkeitgewährend hinzugesellt.

Ein Pannini, Canaletto oder Piranesi ist an bestimmten architektonisch-topographischen Vorwürfen noch von einer anderen Seite her interessiert, als man heute gemeinhin unterstellt und nachempfindet: indem diese Meister die Wirkung eines bestimmten Bauten- oder Raumkomplexes als Architekturverständige in sich reproduzieren, wird in ihnen eine schöpferische Anteilnahme lebendig, die über den Rahmen bloßer optischer Rezeptivität hinausdrängt. Sie schaffen das Vorbild vom architektonischen Standpunkt aus in sich nach, und so gestalten sie nicht selten die topographische Gegebenheit unmerklich — oder auch ganz bewußt — in einem eigentümlichen Sinne um. Da sie mit Kunstfreunden rechnen durften, die ein solches freies Verhältnis zur Realität nicht beanstandeten, sondern ein geistreiches Umformen vielfach geradezu verlangten, so erfreute sich die Sondergattung der „Phantasievedute“ (Veduta ideata) dauernd größter Beliebtheit; ja vielleicht ist nichts bezeichnender für die latente Tendenz der Vedutenmalerei im Settecento als das häufige Abweichen von der Objektivität gegenüber dem Naturvorbilde und die Einschaltung selbständiger architektonischer Phantasietätigkeit. Ein Beispiel möge hier für viele stehen: Graf Algarotti stellte (gegen 1760) etwa dem Gio. Antonio Canal die Aufgabe, eine „ideale“ Vedute des Ponte a Rialto dergestalt zu malen, daß sowohl die Brücke selber wie die anschließenden Bauten durch teils existierende, teils nur aus Plänen bekannte Architekturen Palladios zu ersetzen seien [1]). Dabei sollte jedoch die allgemeine Situation unverändert beibehalten werden, und um die Illusion der Realität recht vollkommen zu machen, mußte auch das venezianische Leben und Treiben so getreu als irgend möglich zur Geltung gelangen. Algarotti erwähnt es bezeichnenderweise mit besonderer Genugtuung, daß die Vexierung des Beschauers in der Tat völlig gelungen sei, so sehr, daß selbst Mitglieder des eingeborenen venezianischen Patriziats den angewandten Kunstgriff nicht zu erkennen vermochten [1]).

Wie weit man aber auch in der Auswechselung des Wirklichen mit dem Gedachten gelegentlich gegangen sein mag (der angeführte Fall gehört zu den extremen dieser Art): entscheidend ist, daß, wenn auch nicht die objektive Nachbildung eines konkreten Vorbildes, so doch der eigentümliche Charakter des Dargestellten in den meisten Fällen gewahrt bleibt. Mögen gelegentlich kleinere Geister zu ihren „Phantasieveduten“ Heterogenes in unorganischer Weise zusammentragen und sogar in geschmackloser Weise anhäufen — den „klassischen“ Vertretern der Settecento-Vedute jedenfalls wird man derartige Auswüchse schwerlich nachweisen können. Weder die großen Venezianer, von Canaletto bis zu Guardi, noch die Hauptvertreter der römischen Vedute, Pannini und Piranesi, haben sich in ihren Phantasieveduten zu Übertreibungen oder Geschmacklosigkeiten hinreißen lassen.

[1]) Bottari, Raccolta di lettere, Mailand 1827 (VII), S. 427 ff.

II. Geschichtliche Grundlagen der Vedutenmalerei

Dem Aufkommen der Vedutenmalerei in Italien liegen zwei Hauptmotive zugrunde: das sachliche Interesse für bestimmte Gebäude, Ruinen des Altertums, Plätze und Städte einerseits und das sich immer stärker akzentuierende landschaftliche Empfinden andererseits, das sich mit jener speziellen Art der Anteilnahme häufig untrennbar verband. Schon die Maler der Frührenaissance brachten berühmte Bauwerke, vornehmlich die antiken Reste Roms, auf ihren landschaftlichen Hintergründen gern in pittoresk wirkender Weise zur Geltung. Die räumliche Anordnung war allerdings noch eine willkürliche, und die Nachbildung des Architektonischen war voller Freiheiten von oft bizarrer Art. Die venezianischen Meister hielten sich an die hervorragenden Bauwerke ihrer Kapitale, wie man aus zahlreichen Gemälden, namentlich des Carpaccio und seiner Zeitgenossen, ersehen kann; sie liebten es überhaupt, charakteristische venezianische Züge in ihren Bildern anzubringen.

Eine Emanzipierung der Vedute von der Herrschaft der Figur kam während der Renaissance noch nicht in Frage; sogar die frei gestaltende Landschaftsmalerei ist bedeutend älter als die streng topographisch reproduzierende, eigentliche Vedute. Die idealistische und anthropozentrische Kunstdoktrin des Cinquecento beeinflußte naturgemäß die Entwicklung in dieser Richtung in hemmendem Sinne. Nahrung fand die Vedute dagegen in einem praktischen Bedürfnis: die Italien immer häufiger aufsuchenden Reisenden wünschten nicht ohne Erinnerungsbilder in ihre Heimat zurückzukehren. Das Interesse für konkrete Baudenkmäler, Städte und Gegenden drängte nach sachlich getreuen Wiedergaben. Eine erste Befriedigung dieses Verlangens brachten graphische Reproduktionen, die meist serienweise erschienen und gewöhnlich in recht handwerklicher Technik hergestellt waren. Rom nahm dabei zunächst fast ausschließlich die Aufmerksamkeit für sich in Anspruch. Seine antiken Überreste und monumentalen Neuschöpfungen wurden in immer neuen Zyklen von Stichen zusammengestellt, gewöhnlich nach sachlich getrennten und gegliederten Gruppen: Kirchen, Paläste, Brunnen, Plätze, Villen usw. Obwohl sich die Bezeichnung „Vedute" für diese Stichfolgen bald einbürgerte, fehlt ihnen doch noch alles das, was den künstlerischen Wert der Veduten des 18. Jahrhunderts ausmachen sollte. Die Linearperspektive ist noch auffällig ungenau, die Relationen der Gebäude unter sich sind meist völlig verfehlt, die Licht- und Schattenwirkung schematisch, die staffierenden Figuren viel zu groß; das Ganze macht mehr den Eindruck einer Spielzeugschachtel als den einer lebendigen, konkreten Realität.

Zu gleicher Zeit beginnt nun auch die Malerei sich mit der römischen Ruinen- und Bautenwelt, ebenso mit dem eigenartigen, darin gewissermaßen eingenisteten Volksleben auseinanderzusetzen. Hier steht begreiflicherweise die malerische und erzählende Absicht ganz im Vordergrunde; die Bildmäßigkeit überwiegt das Moment der topographischen Genauigkeit. Wenn man das unendlich reiche Werk der Poelenburgh, Berchem, Weenix, Lingelbach und all der andern dieses Kreises — es sind überwiegend Niederländer — überblickt, so gewahrt man kaum ein Bild, das nicht „komponiert" wäre; der Gedanke, lediglich eine bestimmte bauliche Situation dar-

zustellen, muß diesen Künstlern zu wenig lohnend vorgekommen sein. Wenn man vereinzelt auf exakt wiedergegebene, bekannte Monumente trifft, so sind sie doch stets in eine gänzlich abweichende Umgebung versetzt, in ihren Proportionen geändert oder dgl.; kurz, es bleibt die freie Bildmäßigkeit, der alles andere untergeordnet wird.

In den Niederlanden selber begann sich die Tendenz auf das im engeren Sinne Vedutenmäßige um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu entfalten; Zeugnisse dafür sind die Kircheninterieurs eines Emanuel de Witte, die etwas späteren Stadtansichten des Jan van der Heyden und einzelne Werke von Meistern wie J. v. d. Meer und J. v. Ruisdael. Gleichwohl ist, im großen gesehen, die Stufenfolge der Gattungen hier die gleiche wie in Italien: aus dem Figurenbilde löst sich während des 16. Jahrhunderts die Landschaft los, bald darnach die Perspektiv- und Architekturmalerei; die Vedute, die Elemente aus beiden aufnimmt, vor allem aber aus der Perspektivmalerei, erscheint an letzter Stelle und erlangt erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert eine größere Bedeutung. Einen wesentlichen Unterschied in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht bildet allerdings der von den Niederlanden durchaus abweichende Charakter der vorletzten Stufe innerhalb der italienischen Entwicklung, nämlich der Perspektivmalerei. Stellte das Architekturstück in Flandern und Holland nur eine der zahlreichen, für die Entwicklung im ganzen unwesentlichen kleineren Gattungen dar, ähnlich dem Seestück oder dem Stilleben, so lag die Beherrschung der Architektur durch das Mittel der Linearperspektive und der illusionistischen Maltechnik der gesamten monumentalen Malerei des italienischen Barock als tragendes Fundament zugrunde. Die richtunggebenden Maler des 17. Jahrhunderts wurzelten in ihren monumentalen Werken im Architektonischen, von der Galerie Farnese des Annibale Carracci beginnend bis zu den konsequenten perspektivischen Konstruktionen eines Padre Pozzo. Kein Wunder, daß, von diesem fundamentalen und zentralen Interesse ausgehend, die Perspektivmalerei überall Nahrung und Eingang fand, sei es in der mit größter Virtuosität betriebenen Theatermalerei, in der sog. Quadraturmalerei, der bei der Ausschmückung der Paläste und Kirchen Aufgaben in Hülle und Fülle zufielen, sei es in dem dekorativen Bilde aller Größen und Formate, sowohl al fresco wie in Öl- und selbst in Tempera- und Gouachetechnik. In ganz Italien ersann man Architekturstücke, in denen alles, was von den phantastischen Bauwerken des Orients, den Bauten und Ruinen des Altertums, ja vereinzelt sogar von mittelalterlicher Architektur bekannt war, mit modernen Erfindungen vermählt wurde. Eben wegen dieser unorganischen Überfülle wohnte solchen als ,,Prospettive" (Prospekte) bezeichneten Bildern selten ein überzeugender Wirklichkeitscharakter inne; sie glichen eher Musterkarten oder Exerzitien zur Erlernung der Baukunst und standen mithin zu der Aufgabe der Vedutenmalerei in grundlegendem Gegensatz. Das hinderte indessen nicht, daß die Prospektmalerei, indem sie sich in systematischem Fortschreiten die Mittel der architektonischen Linearperspektive und der malerischen Wirkung unterwarf, wichtige Vorbedingungen für die Ausgestaltung der reinen Vedute schuf.

Neben einer solchen Beeinflussung von mehr technisch-artistischer Natur fand nun auch eine geistige Berührung statt. Die während des ganzen 18. Jahrhunderts

weiterbestehende Tendenz der Vedute zur freien Paraphrase der Wirklichkeit beruht offensichtlich auf der lebendig bleibenden Tradition der Prospekt- und Quadraturmalerei. Man darf nicht vergessen, daß einige der berühmtesten unter den Vedutenmalern des Settecento, vor allem Pannini und Canaletto, in ihrer Frühzeit das Werkzeug der illusionistischen Perspektivmalerei gründlich zu handhaben gelernt hatten. Die Vedute des 18. Jahrhunderts — wir durften es schon in ihrer Charakteristik hervorheben und übersehen jetzt deutlicher den entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang — atmet architektonische Luft; sie ordnet sich in das Gesamtbild der späten italienischen Malerei vollkommen organisch ein, mag sie sich auch äußerlich von der Gebundenheit des reinen Dekorations- und Wandbildes mehr und mehr emanzipieren und die malerische Selbständigkeit des reinen Staffeleibildes anstreben.

Eines der frühesten Beispiele reiner und mit positivem künstlerischen Ergebnis betriebenen Vedutenmalerei bietet der in Rom um die Wende des 18. Jahrhunderts tätige Gasparo Vanvitelli, ein geborener Niederländer (Vanvitelli = van Wittel) gleich manchen anderen auf diesem und ähnlichen Gebieten tätigen Künstlern. Vanvitelli verbindet in seinen Staffeleibildern (von meist recht bescheidenem Format) topographische Exaktheit mit den Erfordernissen bildmäßiger Wirkung und perspektivischer Gesetzmäßigkeit. Dabei fehlt es nicht an mancherlei störenden Inkonsequenzen, wie es denn überhaupt auffällig lange gedauert hat, bis mit der Durchführung der Linearperspektive in der topographischen Darstellung voller Ernst gemacht wurde. Auch in der Lösung des entsprechenden malerischen Problems, nämlich des Lichteinfalls und des Atmosphärischen, bleibt Vanvitelli noch auf halbem Wege stehen; seine Lichtstimmungen sind kalt und trocken, und die Luft entbehrt jenes weichen und gleichzeitig durchsichtigen Schimmers, den ihr Pannini und Canaletto, wenigstens in ihren besten Schöpfungen, zu geben verstanden.

Ein jüngerer Zeitgenosse Vanvitellis, Luca Carlevaris, kann als eine Art venezianischer Parallelerscheinung angesehen werden, obwohl er sich von dem römischen Niederländer nicht nur durch das Gegenständliche seiner Gemälde, sondern auch durch die künstlerische Absicht recht erheblich unterscheidet. Carlevaris geht — das ist für den Italiener bezeichnend — aus der dekorativen Prospektmalerei hervor; sein Beiname Luca da Ca' Zenobio spielt denn auch gerade auf diese Seite seiner Tätigkeit an — in dem Palast der Familie Zenobio befanden sich die hauptsächlichsten dekorativen Prospektbilder Lucas. Er war allerdings auch im gewöhnlichen Staffeleibilde und auf graphischem Gebiete tätig, veröffentlichte er doch 1703 eine Sammlung venezianischer Ansichten, die mehr als 100 Blatt umfaßte. Die überwiegende Menge seiner Staffeleibilder ist durch ein ziemlich großes Format charakterisiert; schon dies verrät die Art seiner Schulung. Dazu kommt die Vorliebe für ein kulissenhaftes Arrangement der Gebäude, unter Bevorzugung jäh in die Tiefe verlaufender Fluchtlinien, unter Aufbietung theatralisch bewegter Volksmengen und überhaupt des stofflichen Interesses — alles Dinge, die sichtlich dazu bestimmt waren, die an und für sich noch als langweilig geltende bloße topographische Ansicht dem Beschauer schmackhafter zu machen (vgl. Abb. 1). Noch weniger als Vanvitelli hatte Carlevaris erkannt, daß ein anderer Weg eingeschlagen werden mußte, um der Vedute wahrhaftes



Abb. 1. Luca Carlevaris, Blick auf die Riva degli Schiavoni vom Canal grande aus. London, Kunsthandel 1925.

Leben einzuflößen und ihr eine selbständige Existenz zu ermöglichen. Nicht der erzählende Inhalt oder die dekorativ-prospektmäßige Zustutzung konnte hierzu verhelfen, sondern vielmehr einzig die Vertiefung in den eigentümlichen Stimmungscharakter dessen, was darzustellen war und demgemäß die Konzentration auf dies Eine und Wesentliche, aber unter voller Aufbietung aller künstlerischen Mittel, die solchem Zwecke entsprachen.

Neben der Linearperspektive auf der einen Seite war es andererseits das Studium des Atmosphärischen und des Luminaristischen, das den gesuchten Weg aufzeigen konnte. Beide Mittel galt es einer leitenden Stimmung untertan zu machen, mochte diese nun aus der römischen Ruinenwelt in ihrer historischen Größe und ihrer unvergleichlichen Gegenwarts-Romantik heraus entwickelt sein oder aus der Zauberwelt der venezianischen Lagune. So verschieden das Problem in jedem dieser beiden hauptsächlichen Aufgabenkreise zunächst erscheinen mag, so stark und mannigfach sind doch in Wirklichkeit gerade in der entscheidenden Zeit um 1700 die interregionalen Beziehungen gewesen. Die Ausgestaltung der Vedute zu einer selbständigen Bildform und Kunstgattung erfolgte in Rom und in Venedig nicht selbständig und auf besondere Weise, sondern in einem einheitlichen Entwicklungsprozeß, in einem engen, nicht leicht zu lösendem Gewebe vieler Fäden von hüben und von drüben.

Nach einer allgemein angenommenen Vermutung wäre es nun freilich Gio. Paolo Pannini gewesen, — selber übrigens ein gebürtiger Lombarde — der in Rom jenen Typ der freien malerischen Vedute geschaffen haben soll, von dem dann der junge Canaletto bei seinem römischen Studienaufenthalt sich so stark beeinflussen ließ, daß er, nach Venedig zurückgekehrt, eine dort ähnliche Richtung begründet hätte. Dürften wir diese traditionelle Meinung als zutreffend voraussetzen, so wäre für uns die Prioritätsfrage in der Hauptsache zugunsten Roms und Panninis entschieden; wir werden indessen zuvor die historischen Grundlagen genauer, als es bisher geschehen, zu prüfen haben. Dies führt uns aus den allgemeineren und entwicklungsgeschichtlichen Problemen auf das Gebiet der konkreten Tatsachenforschung; es zwingt uns zunächst einmal, die äußeren Lebensumstände Canalettos und die Chronologie seiner Werke klarzustellen.

III. Leben und Entwicklungsgang des Gio. Antonio Canal

Über das Leben des Giovanni Antonio Canal, den schon die Mitwelt hauptsächlich unter seinem Beinamen Il Canaletto kannte, sind wir aus zeitgenössischen, zuverlässigen Quellen nur lückenhaft unterrichtet. Als Sohn des Theatermalers Bernardo Canal 1697 geboren, erhielt er in der Kunst der illusionistischen Prospektmalerei seine früheste Schulung. Als er sich im Alter von etwa 20 Jahren nach Rom wandte, war er in dem väterlichen Fache bereits von anerkannter Tüchtigkeit [1]). Seinem Ehrgeiz genügte indessen eine überwiegend handwerkliche Tätigkeit nicht; als er ca. 1719 1720 (spätestens 1721) nach Venedig zurückkehrte, entsagte er daher definitiv der Theatermalerei und verlegte sich auf das Malen von Veduten. Schon in

[1]) Vgl. Reminiscences of Henry Angelo, with Memoirs of his late Father and Friends, 1830, I, 9: „Canaletti being the best scene painter of the age".

den zwanziger Jahren drang sein Ruf über die venezianische Heimat hinaus; so schuf er 1725 und 1726 vier venezianische Ansichten für den Lucchesen Stefano Conti, die heute in englischem Privatbesitz sind (vgl. Abb. 2) [1]. Auffallend aber war das Interesse, das englische Kunstfreunde, die seine Werke in Venedig kennen lernten, für ihn an den Tag legten. Über den ersten Mäcen Canals, den abenteuerlichen Impresario Owen Mc Swiny und seine Beziehungen zu dem jungen Meister teilen wir im Exkurs I unbekannte Einzelheiten mit. Durch die Empfehlungen Mc Swinys



Abb. 2. Antonio Canal, Scuola della Carità, Venedig.
1725–26, für Stefano Conti in Lucca gemalt, heute englischer Privatbesitz.

erhielt er die ersten Aufträge seitens englischer Aristokraten, u. a. 1727 vom Duke of Richmond.

In den dreißiger Jahren verbreitete sich Canals Ruf als ersten Künstlers in seinem — von ihm selber eigentlich erst geschaffenen — Fach; Zeugnis dafür eine Äußerung des Präsidenten de Brosses, der ihn neben Trevisani und Solimena als eine Hauptstütze der verfallenden Malerei Italiens anführt (1739) [2]. Kein Wunder, daß

[1]) Vgl. Burlington Magazine XLII (1923), S. 278: W. G. Constable, Some unpublished Canalettos.

[2]) Ch. de Brosses, Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740, Paris 1885, 345: . . . „la peinture est entièrement dechue. Salimbeni à Naples (Solimena ist gemeint), Trevisani à Rome, et le Canaletto à Venise, sont les seules peintres de réputation . . . .". „Pour le Canaletto, son métier est de peindre des vues de Venise; en ce genre il surpasse tout ce qu'il y a jamais eu. Sa manière est claire, gaie, vive, perspective et d'un détail admirable. Les Anglois ont si bien gâté cet ouvrier, en lui offrant de ses tableaux trois fois plus qu'il n'en demande, qu'il n'est plus possible de faire marché avec lui."

seine Bilder vielfach graphisch wiedergegeben wurden (zuerst 1735 durch Visentini) und daß eine beträchtliche Anzahl von Schülern, Nachahmern und Plagiatoren sich um ihn scharte: durchweg natürlich schwache Geister, aus deren Mitte sich einzig sein eigener Neffe Bernardo Bellotto (geboren 1720), als selbständiger, begabter Meister hervorheben sollte. Bald nach 1740 verlegt Bellotto seine Tätigkeit nach außerhalb; wir finden ihn zuerst in Rom ca. 1742—43 und verschiedenen oberitalienischen Städten wie Turin, Mailand, Verona, dann (seit etwa Mitte der vierziger Jahre) nördlich der Alpen. Nach kürzerem Aufenthalt in München (1745) ist er 1747—1756 in Dresden als Hofmaler tätig, darauf verschiedentlich wechselnd in Warschau, Wien (1758—60) und Dresden, mit einer kurzen Petersburger Episode (1766). Gestorben ist er 1780 in Warschau, ohne Venedig und seinen Oheim Giovanni Antonio je wieder erblickt zu haben.

Unterdessen hatte dieser, einstweilen weiter in Venedig ansässig, seine Beziehungen zu England noch enger gestaltet. Von Joseph Smith, der seit den dreißiger Jahren ein förmliches Monopol auf Canalettos Werke hatte, war er mit Aufträgen geradezu überhäuft. 1740 ward Smith britischer Konsul in Venedig, was ihn nicht hinderte, weiterhin ausgiebig als Marchand amateur tätig zu sein. Teils behielt er die Arbeiten seines Schützlings für sich, teils verkaufte er sie — natürlich mit großem Vorteil — nach England weiter. Ein anderer englischer Bewunderer Canalettos, der Earl of Carlisle, ließ sich eine umfangreiche Reihe venezianischer Veduten malen, die zwischen 1734 und 1745 entstanden und noch heute in Castle Howard aufbewahrt werden.

Die wachsende Berühmtheit Canals in England bestimmte den Künstler 1746 für einige Jahre nach London zu gehen, um dort im Auftrage seiner aristokratischen Protektoren Ansichten der englischen Hauptstadt zu malen. Diese Episode seines Lebens ist bis in die neueste Zeit von einem merkwürdigen Dunkel umgeben gewesen, so sehr, daß noch 1899 ein englischer Kunstforscher sie überhaupt in Zweifel zog und vielmehr die Vermutung äußerte, nicht Canal, sondern sein Neffe sei in London gewesen; dies sonderbare Quiproquo sollte sich aus dem gemeinsamen Beinamen „Canaletto" für beide Künstler erklären. Wir wissen heute, namentlich dank den verdienstvollen Forschungen von Hilda Finberg [1]), daß tatsächlich kein anderer als Gio. Antonio Canal in London gewesen ist, während Bellotto niemals in seinem Leben den Boden Englands betreten hat. Allerdings wissen wir auch, daß schon bei den Zeitgenossen Zweifel an der Identität des englischen Canaletto mit dem berühmten venezianischen in Umlauf waren; es handelte sich aber nur um ein grundloses Gerede, hinter dem Brotneid und Klatschsucht englischer Künstlerkreise gestanden haben

— An der Äußerung de Brosses fällt die Übergehung Tiepolos auf, der zur Zeit des Schreibenden bereits 43 Jahre zählte (er war ein Jahr älter als Canaletto) und auf eine Reihe seiner gefeiertsten Leistungen zurückblickte. Auch die Nichterwähnung des gerade in Frankreich sehr geschätzten G. P. Pannini ist merkwürdig. — Die Charakteristik der Persönlichkeit Canalettos stimmt mit dem überein, was Graf Tessin, ein schwedischer Kunstfreund, 1736 über ihn sagt: „fantasque, bourru, Baptistizé, vendant un tableau de cabinet jusqu'à 120 sequins et étant engagé pour 4 ans à ne travailler que pour un marchand anglais nommé Smitt".

[1]) Canaletto in England, in der Walpole Society, Vol. IX (1920—21), S. 21 ff. und Ergänzung ebda. Vol. X, S. 78.

dürften. Daß die englischen Veduten Giovanni Antonios die Besteller manchmal enttäuschten, mag immerhin stimmen; da aber aller übelwollenden Nachrede zum Trotze der Aufenthalt — mit einer kurzen Unterbrechung von 1750 — bis 1755 währte und eine stattliche Reihe von malerischen Schöpfungen zeitigte, so dürften an der Unzufriedenheit der Besteller (es waren namentlich die Herzöge von Richmond, Beaufort und Northumberland) wohl gewisse Zweifel am Platze sein. Andererseits ist kaum zu leugnen, daß unser heutiges Urteil die englischen Veduten Canales meist erheblich hinter jene von Venedig und der venezianischen Terra ferma zu stellen geneigt ist; die Gründe dafür liegen in der Verschiedenartigkeit der Bedingungen, die Venedig und London dem Vedutenmaler boten und in dem persönlicheren Verhältnis, in dem der Künstler naturgemäß zu seiner Heimat stand.

Seit 1755 war Canal wieder dauernd in Venedig ansässig. Er trat hier u. a. zu dem Grafen Algarotti in Beziehung, für den er zwischen 1755 und 1759 die ideale Ansicht des Ponte a Rialto malte, deren wir weiter oben gedachten. 1763 wurde er als Mitglied der venezianischen Akademie in Vorschlag gebracht, aber erstaunlicherweise von der Mehrheit abgelehnt. Noch im gleichen Jahre kandidierte er aufs neue und ward nunmehr mit großer Mehrheit (10 : 4 Stimmen) aufgenommen. 1765 lieferte er das statutenmäßige Morceau de Réception, keine eigentliche Vedute, sondern einen Prospekt im älteren kunstvollen Stil, der noch heute in der Akademie von Venedig — neben anderen Rezeptionsstücken — aufbewahrt wird. 3 Jahre später, am 20. April 1768, ist er in seiner Heimatstadt im Alter von fast 71 Jahren gestorben.

Der vorstehende Lebensabriß des Gio. Antonio Canal, wiewohl notgedrungen aus sehr verschiedenartigen, z. T. zerstreuten und zufälligen Notizen zusammengetragen [1]), erlaubt doch immerhin auf die künstlerische Entwicklung und auf die Chronologie der Werke Canalettos gewisse Rückschlüsse. Die frühesten, genau zu datierenden Arbeiten, die wir von ihm besitzen, sind die erwähnten vier Bilder für Stefano Conti in Lucca (1725—26); sie machen den Stil der Frühzeit hinreichend deutlich, um uns die Angliederung weiterer Werke dieser Phase zu erlauben. Wenig später sind zwei andere Veduten zu datieren, von denen Mc Swiny in seinen Briefen an den Herzog von Richmond 1728 und 1729 spricht; es ist eine Ansicht der Rialtobrücke und des Canalgrande, beide auf Kupfer gemalt, heute in Goodwood aufbewahrt. Für die dreißiger Jahre haben wir dann die im Auftrage von Joseph Smith und dem Earl of Carlisle geschaffenen Ansichten, für den Anfang der vierziger Jahre einige datierte Bilder mit römischen Ansichten (u. a. das Colosseum von 1743 in Hampton Court), für den Zeitraum von 1746—1755 die englischen Bilder und endlich für die letzte venezianische Lebenszeit einzelne Arbeiten wie die mehrfach erwähnte Idealvedute des Ponte a Rialto für Algarotti und das ganz späte Morceau de Réception von 1765. Hierzu kommen als sekundäre Anhaltspunkte die graphischen Folgen

[1]) Die ältere Literatur, die wir hier nicht anführen, findet man in Thieme-Beckers Künstlerlexikon (W. v. Seidlitz) aufgeführt. Im übrigen ist der Seidlitzsche Canaletto-Beitrag keine brauchbare Grundlage zu kritischer Beschäftigung mit dem Meister. Das Oeuvre ist weder stilkritisch gesichtet noch auf die Chronologie hin untersucht, ganz abgesehen von dem — allerdings schwer zu vermeidenden — Mangel an Vollständigkeit.

nach Canaletto (1735 und 1742 solche von der Hand des Visentini, 1745 eigene Radierungen: Vedute altre prese dai luoghi, altre ideate und endlich zwei Serien von Gio. Battista Brustolon). Für manche Werke des Künstlers dürften auch diese Reproduktionen chronologische Stützpunkte enthalten.

Es erscheint so bei erschöpfender Verwertung dieses historischen Materials und ständiger Kontrolle von seiten der Stilkritik nicht als undenkbar zu einer ziemlich vollständigen und zuverlässigen chronologischen Übersicht über das leider weithin zerstreute und daher schwer vergleichbare Gesamtwerk Canalettos zu gelangen. Zuvor allerdings werden große Mengen von Unechtem, Zweifelhaftem, von Kopien und Plagiaten aller Art auszuscheiden sein, die heute den Begriff des Künstlers verwirren und der Erkenntnis seiner Entwicklung hinderlich sind. Der Ehrgeiz der Museen und Sammler, möglichst viel von Canaletto besitzen zu wollen, ist nun einmal mit den Lebensbedingungen exakter Forschung unvereinbar.

Die Aufgabe, die wir uns gegenwärtig stellen und deren Lösung wir im folgenden in Angriff nehmen, ist nicht mehr als eine Vorarbeit. Es handelt sich für uns nur darum, aus den gegebenen Daten einige für die Entwicklung des Künstlers wesentliche Folgerungen zu ziehen, vor allem die für seine Stilbildung maßgebenden Faktoren klarzulegen.

IV. Hauptprobleme der künstlerischen Entwicklung Canalettos

Allen Fragen, die sich auf die Entwicklung Canals beziehen, steht die nach den Anfängen — und damit der Herkunft — seiner Kunst voran. Trat der etwa zwanzigjährige Künstler tatsächlich, wie behauptet zu werden pflegt, mit Pannini in Beziehung, und war diese Berührung für sein Debüt in der Vedutenmalerei bedeutsam? Um 1720 (spätestens 1721) kehrte — um dies entscheidende Datum noch einmal in Erinnerung zu bringen — Giovanni Antonio aus Rom zurück; damals beginnt jene fruchtbare Tätigkeit als Vedutist, von deren Art uns die Conti-Bilder von 1725 die früheste authentische Probe geben. Zweierlei bliebe mithin zu untersuchen: einmal, ob es chronologisch möglich ist, daß Canal in Rom bereits Bilder Panninis gesehen hat, und bejahendenfalls, ob der Stil seiner gesicherten Frühwerke davon deutlich Zeugnis ablegt.

Pannini, dessen genaues Geburtsjahr nicht feststeht (1691 oder 1695 sind die beiden widersprechenden Lesarten), ist in jedem Falle etwas älter als Canal; er ist kurz nach 1715, d. h. wiederum vor dem Venezianer, aus Piacenza nach Rom übergesiedelt. Die Annahme einer Beeinflussung mag also auf den ersten Blick etwas Verlockendes besitzen. Allein die frühesten nachweisbaren römischen Veduten Panninis gehören erst den späten zwanziger Jahren an (die Ansicht der Piazza di Spagna von 1727 in Apsley House steht an erster Stelle), und alle Gründe sprechen dafür, daß er bis dahin ausschließlich als Quadraturmaler beschäftigt war [1]). 1717 begann er bei Benedetto Luti erst die figürliche Malerei zu erlernen; von 1718—1725 war er von einer umfänglichen rein dekorativen Aufgabe, der Ausmalung der Villa

[1]) Vgl. H. Voss, Malerei des Barock in Rom, Berlin 1925, S. 627 f.

Patrizi, fast ganz in Anspruch genommen; auch seine übrige Tätigkeit bis gegen das Ende der zwanziger Jahre ist wesentlich von solchen Aufträgen erfüllt gewesen. Das genannte früheste Staffeleibild von 1727 zeigt denn auch noch eine merkwürdige Befangenheit und Trockenheit, die von der malerischen Sicherheit des Künstlers in den dreißiger, vierziger und fünfziger Jahren kaum eine Vorahnung gibt. Wie es sich aber auch mit Panninis frühester Tätigkeit als Vedutenmaler verhalten mag: wenn man die Möglichkeit seiner Entwicklung auf Canaletto in Rom prüft, so scheidet die gesamte uns bekannte Produktion an Ruinenbildern und römischen Veduten völlig aus; man hätte sich vielmehr auf eine — aus Beispielen nicht nachweisbare und überhaupt problematische Jugendphase — zu berufen.

Schrumpft mithin die Hypothese schon aus zwingenden chronologischen Gründen zu einem Minimum von Wahrscheinlichkeit zusammen, so genügt es, Panninis früheste Veduten mit den um einige Jahre voraufgehenden Conti-Bildern Canals stilistisch zu vergleichen, um die völlige Unvereinbarkeit beider Stilarten zu erkennen. Bei Canaletto eine breite, pastos-malerische Haltung, huschend über das ganze Bild hingleitende Helldunkelmassen, bizarre Schattenumrisse, Unterordnung des andeutend behandelten Details unter die Gesamtstimmung; bei Pannini harte, zeichnerisch-exakte Konturen, wenig Helldunkel, Mangel an Bewegung und eigentlicher Bildmäßigkeit, kurz: nüchterne, deskriptiv-topographische Sachlichkeit gegenüber einem temperamentvollen malerischen Draufgängertum. Vieles erinnert in dieser frühesten Manier Canals an seinen venezianischen Vorgänger, Carlevaris, wie denn dies einheimische Beispiel ihm an und für sich schon näherliegen mußte als das eines in Rom tätigen, erst in den Anfängen stehenden Künstlers. Neben Carlevaris ist es ein anderer Venezianer, Marco Ricci, mit dem eine unzweifelhafte Verwandtschaft zu konstatieren ist, und zwar besonders hinsichtlich der malerischen Haltung. Es ist die freie Bildmäßigkeit, das atmosphärisch und koloristisch Nüancierte, im Effekt Momentan-Zufällige, worin Canal über seinen Vorgänger hinauswächst, und der Augenschein beweist überzeugend, daß hierfür das Beispiel des um zweiundeinhalb Jahrzehnte älteren Ricci 1673—1729 wegweisend gewesen sein muß.

Marco Ricci war es, der einen in Mittelitalien entstandenen besonderen Zweig der Prospektmalerei, das landschaftlich eingebettete Ruinenbild, als erster in Venedig mit durchschlagendem künstlerischen Erfolge gepflegt hat. Vergleicht man ihn mit Giovanni Ghisolfi, dem Vorgänger Panninis in diesem Bildtypus, so wird bei unleugbarer Abhängigkeit im Kompositionellen eine unvergleichlich größere Kraft des Atmosphärischen und Koloristischen auf seiten des Venezianers bemerkbar. Dazu gesellt sich, trotz des teils leer dekorativen, teils trocken architektonisch-didaktischen Charakters dieser Bildgattung, eine poetische Stimmungswirkung, ein romantisch-sentimentaler Vergangenheitskult, den man in Rom damals nicht kannte und der, gehoben durch eingestreute landschaftliche Elemente, diesen Ruinenbildern einen eigenartigen intimen Reiz verlieh [1]).

---

[1]) Das schönste Beispiel für Marco Riccis Begabung nach dieser Seite bietet das bekannte große Ruinenstück des Museo Civico zu Vicenza, dessen in der Erfindung wie in der Malerei lebendige und kraftvolle Staffage von Sebastiano Ricci herrührt. Kaum geringer ein Ruinenprospekt, der 1924 in

Es ist also kein Wunder, wenn Marco Ricci auf Canaletto gerade in malerischer Hinsicht anregend gewirkt hat; im übrigen bewahrte ihn sein klarer Wirklichkeitssinn vor jenem Überladenen, bis zur Geschmacklosigkeit die Motive Anhäufenden, von dem sich die eigentlichen Prospektmaler selten frei zu halten verstanden und dem auch Ricci in seinen Ruinenstücken nur zu häufig unterlag.

Welches – im Gegensatz zu seiner Reifezeit — der Charakter von Canals Schaffen bis etwa 1730 gewesen ist, wird aus den Conti-Bildern und den ihnen stilistisch



Abb. 3. Marco und Sebastiano Ricci, Ruinenprospekt. Ehemals London, Sammlung White-Thomson

anzugliedernden Werken unschwer deutlich. Der Künstler besitzt damals noch nicht die helle, gleichmäßige Luftperspektive der späteren Phase, ebensowenig die unaufdringliche Selbstverständlichkeit der Kompositionsweise, die fast kalligraphische Zeichnung des Details (auch der Staffagefiguren), die Sicherheit und Feinheit der Abstufung im Raum, namentlich in den Hintergründen. Er erstrebt vielmehr die überzeugende räumlich-malerische Wirkung mit lauten und etwas billigen Mitteln: jäher Kulisseneffekt im Vordergrund, ähnlich wie bei Carlevaris, weitausgreifende

London als „Pannini“ versteigert wurde, und der ebenfalls von Seb. Ricci staffiert war (Abb. 3, vormals Sammlung White-Thomson). Über eine weitere, von M. und S. Ricci gemeinsam herrührende Malerei siehe weiter unten in Exkurs I.

Beschattungen, die große Massen zu dynamischer Wirkung zusammenballen, starke Größenkontraste durch mächtige, den feingegliederten Horizont energisch durchschneidende Motive im Vordergrund (Schiffe mit riesigen Segeln u. dgl.). Mehrere große Veduten, in denen man Canal von dieser Seite kennen lernen kann, besitzt die Liechtensteingalerie in Wien, übrigens mit das Beste, was aus seiner früheren Zeit erhalten ist[1]). Es ist interessant und für die Entwicklung des Künstlers lehrreich, wenn man diese Ansichten mit Darstellungen aus der reifen Zeit vergleicht, in denen die gleichen topographischen Situationen geschildert sind (vgl. Abb. 4 u. 5). Was zunächst dabei auffällt, ist der gleichmäßige, klare und helle Ton der späteren Arbeiten; sieht man aber näher zu, so hat sich nicht nur die malerische Auffassung gewandelt, sondern noch vieles andere. Canaletto führt das Auge nicht mehr mit voller Energie, unter starker Ausnutzung räumlicher Diagonalwirkungen, in die Tiefe, sondern er erstrebt eine Art Reliefwirkung durch parallel geordnete Bildschichten, die in außerordentlich klarer Abstufung, gewissermaßen als Kulissen, langsam zur Bildtiefe vermitteln. Die Wirkung erscheint, zunächst wenigstens, nicht sehr schlagend, gewinnt aber, je mehr sich der Beschauer ihr hingibt, an Intensität. Erst jetzt ist eine volle und überzeugende Durchführung der Linearperspektive geglückt, so sehr, daß die späteren Veduten eine fast photographisch aussehende Treue aufweisen. Dieser Eindruck absoluter Objektivität darf nun freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß gerade den Werken der Reifezeit eine räumlich-kompositionelle Absicht zugrunde liegt, der zuliebe mit der topographischen Exaktheit durchaus frei verfahren ist. Canalettos Mittel sind nur von so diskreter Art, daß man ihnen bis ins Kleinste nachgehen muß, bevor man erfaßt, mit welchem Raffinement an den Proportionen des Wirklichkeitsbildes zugunsten der räumlichen Durchsichtigkeit geändert worden ist. In diesem Sinne ist ein eingehender Vergleich zwischen der großen Ansicht des Canalazzo bei Pal. Balbi gegen den Ponte a Rialto (Abb. 4, Galerie Liechtenstein) mit dem späteren Bilde in den Uffizien (Abb. 5) höchst aufschlußreich. Man beachte, wie bewußt der erste Kulissenvorsprung links — die lange, fensterarme Hauswand horizontal so zerdehnt ist, daß der Raumeinschnitt an dieser Stelle klar in Erscheinung tritt. Man beachte weiterhin, wie alle Kulissen, die Raumschichten verdeutlichen, aus der uniformen Häuserfront stark hervortreten, auf der rechten Bildseite noch durch eine zweckdienliche Schattengliederung wirksam unterstrichen. Auch die Anordnung der Gondeln, in der der Künstler frei war, dient offensichtlich der gleichen Tendenz reliefmäßiger Ausbreitung; gegenüber den überwiegend diagonal in die Tiefe führenden großen Barken des früheren Bildes werden nunmehr schlanke, schmale, ziemlich parallel zum Bildrand angeordnete Fahrzeuge bevorzugt.

---

[1]) Es sind die folgenden: Ansicht des Marcusplatzes; Ansicht des Canal grande von der Scuola della Carità (heute Akademie) aus gegen die Riva degli Schiavoni; der Canal grande nahe dem Pal. Belli gegen den Ponte a Rialto gesehen. Eine Reihe von Werken dieser Phase besitzt Dresden, und zwar die Kat.-Nummern 581, 583, 584, 585, 586; die beiden letzteren wurden 1741 aus der Sammlung Wallenstein in Dux erworben, was also einen Terminus ante quem abgibt. Auch die Ansicht des Ponte a Rialto in der Petersburger Ermitage (Nr. 320) ist eine sehr charakteristische Arbeit aus Canalettos Frühzeit.





Abb. 5. Antonio Canal, Der Canal grande von Pal. Balbi aus. Florenz, Uffizien.

Eine häufig herangezogene alte Nachricht will wissen, daß Canal, um absolute Exaktheit in seinen perspektivischen Wirkungen zu erreichen, sich der Camera obscura bedient habe. Bei dem außerordentlichen Wert, den der Künstler auf die Linearperspektive gelegt hat, würde es nichts Erstaunliches sein, wenn dem tatsächlich so gewesen wäre. Es müßte sich indessen dabei um eine bloße Kontrolle des optischen Eindruckes gehandelt haben, nicht um tatsächliches Abhängigkeitsverhältnis, denn dazu sind die in den Veduten Canalettos wahrzunehmenden Veränderungen von viel zu bewußter, stilisierender Natur. Es ist vermutlich richtig, wenn man das Studium mit der Camera obscura als bedeutsam ansieht für die Gewinnung zuverlässiger perspektivischer Verhältnisse, aber schon Lanzi warnt mit Recht davor, an eine kritiklose, unbeschränkte Verwendung dieses Hilfsmittels durch Canaletto zu glauben, „limitandolo a ciò solamente che può piacere".

Forschen wir nach dem inneren, entscheidenden Antrieb für die allmähliche Loslösung Canals von der pastosen, in Farbe und Helldunkel schwelgenden venezianischen Tradition [1], so ist offenbar die vielberufene Camera obscura nicht zuständig. Man hat ihn vielmehr in der allgemeinen Kunstentwicklung Venedigs um 1730 zu suchen. Ebensowenig wie die Figurenmalerei konnte sich die Vedute dem allgemeinen Willen zur Klärung und Aufhellung (mithin zur Negierung der früheren grell-tenebrosen Manier) entgegenstellen, der zu Beginn des dritten Jahrzehntes in Venedig die Herrschaft erstrebte. Man braucht nur an die ungefähr gleichzeitig erfolgende Wandlung Tiepolos zu denken [2], an die Überwindung der dunklen und pathetischen piazzettesken Manier durch einen helleren, in der Farbe offenen und in der Komposition beruhigten Stil, um inne zu werden, welcher Art die Tendenz der damaligen venezianischen Entwicklung gewesen ist. Auch an Amigoni, Pellegrini und namentlich Pittoni ist etwas Ähnliches zu beobachten, wenn man ihre in klaren, zarten Tönen gehaltenen Kabinettstücke neben das Pathos der älteren Generation hält, in welchem der massige, outriert pastose und tenebrose Charakter des venezianischen Seicento immer noch erkennbar bleibt.

Canal paßte sich also lediglich einer allgemeinen, von der Zeitrichtung hervorgerufenen Strömung an, wenn auch er die barocken Reminiszenzen seiner Frühwerke mehr und mehr ausschied und der Vedute die von dem neuen europäischen (französischen) Geschmack gewünschte Leichtigkeit, Objektivität und unpathetische Heiterkeit gab. Daß er hauptsächlich für Engländer und andere Ausländer tätig war, konnte

---

[1]) Daß eine stufenweise fortschreitende Entwicklung vorliegt, keine plötzliche Wandlung, ist selbstverständlich. Deutlich zeichnet sich denn auch eine Gruppe Canalscher Werke ab, die zwischen dem Stil der zwanziger und der vierziger Jahre die Mitte halten. Sie sind effektvoll im Wechsel von Licht und Schatten, aber weich und ziemlich pastos gemalt, reich an feinen Tonnuancen, die „macchiette" noch ohne die scharf konturierende, kalligraphische Manier der Spätzeit. Verglichen mit den frühesten Arbeiten sind sie aber weniger bewegt in der Komposition, vermeiden die starken Verkürzungen und bemühen sich um räumliche Klarheit. Charakteristische Beispiele dieser besonders glücklichen Phase sind: die Ansicht von SS. Giovanni e Paolo in Venedig (Dresden, Galerie), Blick auf die Scuola di Carità, mit Bauplatz vorn (London, Nat. Gal.), Ansicht von Mira an der Brenta (Oxford, Ashmolean Museum), Ansicht der Salutekirche mit dem Canal grande links (Paris, Louvre).

[2]) Vgl. H. Voss, Über Tiepolos Jugendentwicklung, in Kunst und Künstler (1923), S. 423 ff.

ihn nur auf dem eingeschlagenen Wege bestärken; dazu kommt, daß auch der materielle Erfolg ihm hier gewisser war, als wenn er weiter der lokalen venezianischen Vorliebe für eine malerische, kontrastreiche Haltung gehuldigt hätte.



Abb. 6. Antonio Canal (?), Scala di Spagna, Rom.

Es wäre an und für sich nicht unbedingt notwendig anzunehmen, daß äußere Tatsachen, etwa Reisen, auf die charakterisierte Stilwandlung von Einfluß gewesen seien. Wir wissen nichts von solchen, und Venedig bot ohnedies günstige Gelegen-

heiten, sich über den Wechsel der künstlerischen Tendenzen auf dem laufenden zu erhalten. Auffällig bleibt jedoch, daß der Künstler in dieser so entscheidenden, mehr als zweieinhalb Jahrzehnte umspannenden Schaffensperiode sich nicht von Venedig gerührt haben sollte (kleinere Reisen auf die Terraferma ausgenommen, von denen die Bilder und Radierungen viele Zeugnisse enthalten). Bei der nicht unbeträchtlichen Zahl von römischen Veduten, die aus dem Anfang der vierziger Jahre herrühren, scheint es zumindest nicht abwegig, die Hypothese eines zweiten Aufenthalts in Rom zu erwägen, wiewohl über einen solchen quellenmäßig nichts bekannt ist. Auch an



Abb. 7. G. B. Piranesi, Piazza di Spagna, Rom.

einem plausibeln äußeren Anhaltspunkt würde es nicht fehlen: Bellotto hielt sich um 1742—44 in Rom auf, und der Oheim könnte leicht der Begleiter des erst Zweiundzwanzigjährigen gewesen sein. Ganz zu schweigen von den inneren Gründen, die ihn in reiferen Jahren dazu bewogen hätten, Eindrücke zu erneuern, die nach ihrer ganzen Bedeutung in sich aufzunehmen und zu verarbeiten der Jüngling schwerlich imstande gewesen war.

Th. Ashby und W. G. Constable [1]), die die römischen Veduten G. A. Canals

[1]) Burlington Magazine Vol. XLVI (1925), S. 207 ff. und 288 ff.: Canaletto and Bellotto in Rome. — Die Ausführungen der Verfasser bedürfen der Nachprüfung, Ergänzung und Berichtigung in vielen Punkten. Die Authentizität der Zeichnungsfolge im British Museum scheint keineswegs gesichert; die von den Verfassern hinzugefügte Zeichnung mit der Piazza di S. Pietro (bei Mr. Bowyer Nichols) hat nichts mit Canal zu tun und gibt den Petersplatz in seiner Form zu Beginn des 17. Jahrhunderts wieder. Die Glockentürme der Fassade sind nicht „ausgelassen" (omitted), sondern waren damals überhaupt noch nicht vorhanden, desgleichen Berninis Kolonnaden, deren Fehlen die Verfasser

und seines Neffen Belotto zusammengestellt und beschrieben haben, scheinen an einen zweiten Aufenthalt in Rom allerdings nicht einmal von fern gedacht zu haben [1]. Sie sind offenbar der Meinung, daß sich die gesamte Produktion Giovanni Antonios an römischen Ansichten ohne weiteres auf Eindrücke und Zeichnungen seines Jugendaufenthaltes zurückführen lasse. Berührt es nicht aber einigermaßen seltsam, daß der



Abb. 8. Canal und Bellotto (?), Piazza di Spagna, Rom.

reife Meister sich für eine ganze Reihe wichtiger Bilder auf zufällig erhaltene Produkte einer allerfrühesten Entwicklungsphase — vermutlich doch nur flüchtige Studien — gestützt haben sollte, ohne einen anderen Anhaltspunkt als längst verblaßte Jünglingseindrücke oder aber — Vorlagen von fremder Hand? Da nun leider die historischen Quellen über einen zweiten römischen Aufenthalt Canalettos schweigen, so bleibt auch uns vorläufig nur übrig abzuwarten, ob deutlichere Indizien uns vielleicht zu Hilfe kommen werden. In diesem Augenblick vermag ich nur auf ein mir durch die Photographie bekanntes Bild zu verweisen, dessen zurzeit nicht nachweisbares Original möglicherweise die Frage zur Entscheidung reif machen könnte (Abb. 6). Es

---

überhaupt nicht bemerken. Dafür ist Ferraboscos Turm (rechts von der Kirchenfassade) wiedergegeben usw.

[1]) H. Finberg (a. a. O. S. 25) erwägt die Möglichkeit einer zweiten Reise, glaubt aber, die römischen Veduten der vierziger Jahre könnten ebensogut auf Grund der früheren Skizzen gemalt sein.

ist eine Ansicht der Scala di Spagna in Rom, 1,05 × 0,75 m messend, die sich 1884 im florentinischen Kunsthandel befand. (Bei Ashby und Constable ist das Bild nicht erwähnt.) Sollte — wie aus der Photographie hervorzugehen scheint — die traditionelle Zuschreibung dieses Gemäldes zu Recht bestehen, so wäre ein starkes Argument für die zweite Romreise Canalettos gewonnen. Denn da die Scala di Spagna erst



Abb. 9. Canal und Bellotto (?), Ansicht des Kapitols.

1721 25 gebaut worden ist, so kann dies dem Stil nach in den Jahren um 1740 geschaffene Bild weder auf eine ältere eigene Studie noch auf einen Erinnerungseindruck zurückgehen. Aber auch die Benutzung einer fremden Vorlage erscheint nahezu ausgeschlossen, denn perspektivische Finessen wie die von den Erbauern der Treppe nach Möglichkeit verdeckte leichte Achsenbrechung wurden auf den damals üblichen graphischen Veduten nicht mit entfernt der gleichen Genauigkeit wiedergegeben wie durch den Maler dieses die eigene Anschauung voraussetzenden Bildes[1].

[1]) An dieser Stelle läßt sich ein Blick auf Piranesi nicht umgehen, der — ein genauer Altersgenosse Bellottos — seit etwa der Mitte der vierziger Jahre seine „Vedute di Roma" schuf. Es gibt von ihm eine Radierung der Scala di Spagna, aber stark von der Seite gesehen, und zwar so, daß der ganze Platz davor sichtbar wird (von c. 1750). Auf diese Ansicht (Abb. 7) kann also Canals Bild nicht zurückgehen. Dagegen zeigt allerdings eine nach der Inschrift von beiden Canaletti herrührende Ansicht der Piazza di Spagna eine bis ins einzelne gehende Übereinstimmung mit Piranesis Radierung. Leider ist mir auch dies 34 × 107 cm messende (ehemals in Petersburger Privatbesitz aufbewahrte) Bild nur

Allein trotz alledem möchten wir vorziehen uns mit einem Non liquet zu begnügen. Um die Frage des zweiten römischen Aufenthaltes spruchreif zu machen, würde es mindestens der Autopsie der Scala di Spagna-Vedute bedürfen, denn ob sie tatsächlich von Canal — und nicht etwa von seinem Neffen Bellotto — herrührt, ist nur vor dem Original, und nicht nach der bloßen Photographie mit Sicherheit zu entscheiden. Vielleicht gelingt es unserem Hinweis, der Canalettoforschung das verloren gegangene wichtige Dokument wieder zuzuführen.

Wenn wir nun eine zweite Anwesenheit Giovanni Antonios in Rom als ernstlich zu erwägende Hypothese unterstellen dürfen, so ist auch jene für die Frühzeit verneinte Frage nach einer Beziehung zu Pannini auf neuer Grundlage wieder aufzunehmen, ohne daß ihr allerdings noch die frühere Bedeutung zukäme. Selbst wenn Anfang der vierziger Jahre eine persönliche Berührung stattgefunden haben sollte, so könnte diese für Canals Entwicklung nicht mehr von wesentlicher Tragweite gewesen sein. Aber es ließe sich allerdings vorstellen, daß der Venezianer, aufs neue vor die römische Welt gestellt, durch das Beispiel der Ruinenbilder Panninis zu eignen ähnlichen Gestaltungen angeregt worden wäre. Die römischen Ansichten Canalettos vom Anfang der vierziger Jahre sind nicht frei von Zügen, die an Pannini wenigstens gegenständlich anklingen, und es scheint fast, als wäre damals eine gewisse Wendung von der — in der Hauptsache naturalistischen — venezianischen Vedute zum — dekorativ arrangierenden und dadurch die Realität umfärbenden — Prospektbilde erfolgt. Als bezeichnende Beispiele genügt es zu erwähnen: den mit römischen Motiven im Vordergrund ausgeschmückten Prospekt mit der Ansicht Paduas in der Bildtiefe (Abb. 10, Bes. C. Bilfinger, Halle), die von Ashby und Constable abgebildete römische Idealansicht (früher bei Harris und Sinclair, Dublin), ein Ruinenstück ganz im Sinne derer um Giovanni Paolo Pannini, aber mit eingestreuten wunderlichen venezianischen Reminiszenzen, das Architekturstück mit dem Pantheon bei Senator Albertini in Mailand und vielleicht auch den ganz und gar frei erfundenen Prospekt in der Accademia di S. Luca zu Rom, der in der Hauptsache römische Anregungen verrät [1]). Von diesen Arbeiten ist keine früher als zu

aus der Photographie bekannt (Abb. 8). Es hat ein Gegenstück (ebenfalls voll signiert), das den Platz vor S. M. in Aracoeli und dem Kapitol darstellt (Abb. 9) und sich gleichfalls mit einer Radierung Piranesis deckt. Die beiden Bilder rühren — abgesehen von ihrer Signatur — ohne Zweifel von Canal oder Bellotto her (eher von letzterem). Sie müßten demnach Anfang der vierziger Jahre in Rom gemalt sein und wären folglich als die Vorlagen für Piranesi anzusehen. Obgleich dies bei der großen Selbständigkeit des letzteren zunächst nicht sehr wahrscheinlich aussieht, ist doch eine Anknüpfung des geborenen Venezianers an einen — ihm vielleicht persönlich bekannten — Landsmann nicht einfach auszuschließen. Über die künstlerischen Voraussetzungen des jungen Piranesi steht sonst bekanntlich wenig fest. Nichts läge jedenfalls näher als die Hypothese einer Beeinflussung durch Canaletto, und diese würde die Anlehnung, die wir konstatierten, unschwer erklären. Daß die Vedute di Roma „in stilistischer Beziehung manche Rätsel aufgeben", hob schon A. Giesecke in seinem Piranesibuche hervor; vielleicht also haben wir hier einen Schlüssel für diese Rätsel. Tatsächlich haben gerade die beiden genannten Radierungen etwas für Piranesi besonders stark Befremdliches, namentlich in der Art des Ausschnittes, die bei ihm sonst kühner und sprechender zu sein pflegt.

[1]) Hier verdienen zwei Paare römischer Idealveduten in der Galerie von Parma angeführt zu werden, die im allgemeinen Bellotto allein zugeschrieben werden, aber von diesem schwerlich schon kurz nach 1740 gemalt worden sein können. Es sind recht willkürliche Kombinationen römischer mit venezianischen und allerhand phantastischen Motiven, eigentümlich auch durch die deutlich erkennbare

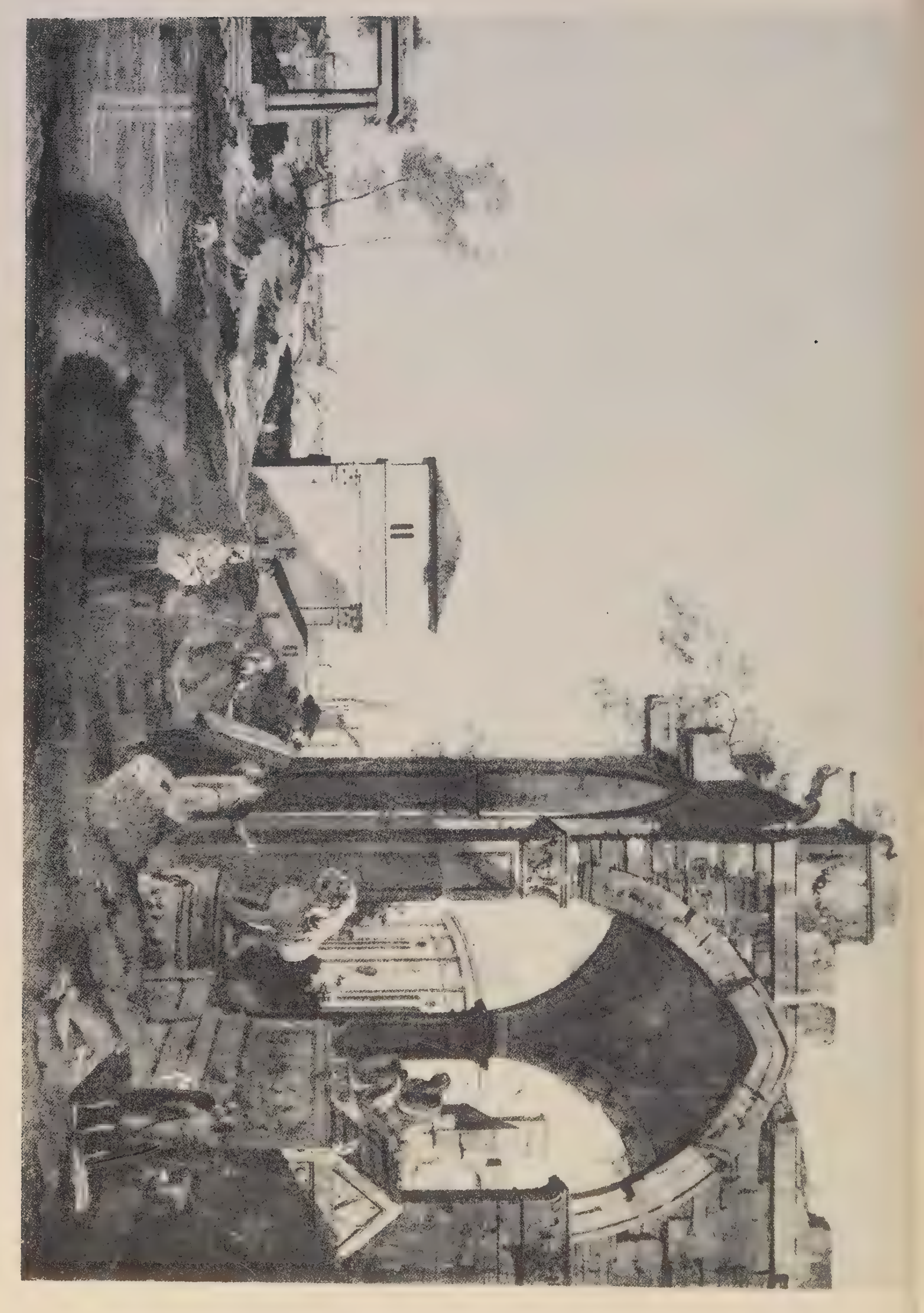


Abb. 10. Antonio Canal, Prospekt mit der Ansicht von Padua. Halle, C. Bilfinger.

Anfang der vierziger Jahre zu datieren; in ihrer Gesamtheit bezeugen sie eine erneute starke Beschäftigung mit Rom und seinen Monumenten bei Wiederaufnahme der Tradition des dekorativen Prospektbildes, aber unter Ausnutzung der unterdessen errungenen perspektivischen und malerischen Mittel.

Daß in Canaletto die Neigung zum freien architektonisch-perspektivischen Gestalten im Sinne der italienischen Überlieferung niemals völlig erloschen ist, wenn sie auch zeitweilig unter der Fülle der von den Ausländern gewünschten und bezahlten Naturansichten erdrückt zu werden schien, beweist außer seiner spätesten Arbeit, dem Morceau de Réception von 1765 eine immerhin nicht zu vernachlässigende Gruppe von Gemälden und Radierungen, die sich vermutlich auf die vierziger, fünfziger und sechziger Jahre verteilen. Sie dürften meist für italienische Auftraggeber geschaffen worden sein und mochten gelegentlich wie eine Entschuldigung dafür gelten, daß Canal sein Talent so überwiegend einem Kunstzweige zugute kommen ließ, den die Mehrzahl seiner Landsleute als ,,pittura inferiore" über die Achsel anzusehen geneigt war.

V. Canalettos Zeitgenossen und Schüler. Francesco Guardi

Bei Canals venezianischen Zeitgenossen dominierte nach wie vor der kunstvoll perspektivisch und architektonisch konstruierte ,,Prospekt" über die nach topographischer Treue strebende Vedute. Eine ziemlich stattliche Reihe von derartigen Prospektmalern sind gegen und um die Mitte des 18. Jahrhunderts tätig, von denen einzelne sich auch gelegentlich, allerdings meist in der Graphik, als reine Vedutisten betätigt haben. G. Fogolari hat in seinem inhaltreichen Aufsatz über die venezianische Akademie des Settecento [1]) die meisten von ihnen kurz gewürdigt. Es genüge hier, des ältesten und einflußreichsten, Antonio Visentini (geboren 1688) mit einigen Worten zu gedenken; er hat immerhin als Prospektmaler, praktischer Architekt, Radierer und Lehrer an der venezianischen Akademie einen recht erheblichen Einfluß ausgeübt und ist erst 1782, also hochbetagt, gestorben. Seine Gefolgsleute und Konkurrenten, Francesco Costa, Pietro Gasparri und der zeitweilig in Venedig tätige Modenese Antonio Joli, seien als historisch weniger wichtig nur namentlich erwähnt. Über Francesco Battaglioli wird in Exkurs II einiges mitgeteilt werden.

Da Bernardo Bellotto frühzeitig Italien den Rücken gekehrt hat, so ward der von seinem Oheim zu solcher künstlerischer Vollendung erhobenen venezianischen Vedutenmalerei gewissermaßen der legitime Thronfolger entzogen. Es blieb nur eine mehr der Zahl als der Leistung nach bemerkenswerte Schar von Nachahmern zurück, die für den Nachruhm ihres Vorbildes in höchst zweifelhafter Weise tätig gewesen ist. Die meisten sind verdienter Anonymität anheimgefallen; nur einer, Giuseppe

---

Beteiligung mehrerer Hände. Die staffierenden Figuren sind auf der Idealvedute von St. Peter und auf dem Gegenstück (Torbogen und aurelianische Mauer) sämtlich unverkennbar von Franc. Zuccarelli gemalt (auch die Neptunstatue!); auf der Ansicht des Colosseums sind sie vorn ebenfalls von Zuccarelli, weiter hinten anscheinend von Canal und auf dem Gegenstück (Kapitolstreppe) offensichtlich von Bellotto.

[1]) L'Arte XVI (1913), S. 241 ff. und 364 ff.

Moretti, mag von uns berührt werden, da er seinem Lehrer hier und da zum Verwechseln nahe gekommen ist und aus diesem Grunde den Beifall auch ernsthafter Kunstkenner, wie des Grafen Algarotti, zu erringen gewußt hat. Seltsamerweise ist das von diesem als Seitenstück zu Canals vielberufener Idealvedute des Ponte a Rialto bestellte Bild, obgleich in dem Katalog der Sammlung Algarotti ausführlich beschrieben, in Vergessenheit geraten. Es wird heute mitsamt seinem Pendant in der Galerie von Parma aufbewahrt und trägt, ebenso wie in dem großen kritischen Katalog C. Riccis, wohl infolge Mißverständnisses den Namen des im 17. Jahrhundert tätigen Brescianers Faustino Moretti. Dargestellt ist in diesem Falle die alte Engelsbrücke in Rom, mit verschiedenen Gebäuden nach Angabe des Bestellers, mit dem Palazzo Dolfin und dem Grabmal des Hadrian, malerisch kombiniert. „Dans ce tableau l'Auteur a parfaitement imité la manière de Canaletto", bemerkt der genannte, nach dem Manuskript Algarottis gedruckte Nachlaß-Katalog. In der Tat ist die stilistische Ähnlichkeit so vollkommen, wie es bei zwei im Grunde auf ganz verschiedenem Qualitätsniveau stehenden Künstlern überhaupt der Fall sein kann; man darf also wohl mutmaßen, daß manches, was im Laufe der Zeit auf Canaletto getauft worden ist, ohne doch dessen hohe Qualitäten zu besitzen, auf Moretti zurückgehen könnte. Einstweilen sind bestimmte Fälle kaum noch mit Evidenz nachzuweisen. Die Autorschaft Morettis ist jedoch sehr in Betracht zu ziehen bei vier traditionell dem Lehrer zugewiesenen venezianischen Ansichten im Gymnasium zum Grauen Kloster zu Berlin. Zwei davon sind Mondscheinbilder, wie man sie von Canal sonst nicht kennt; sie entbehren, ebenso wie die beiden anderen, der malerischen Kraft und Frische, die man von dem Meister selber erwarten würde. Da sie außerdem z. T. mit Ansichten, die von Brustolon als Werke Morettis gestochen worden sind, bis auf Kleinigkeiten übereinstimmen (solche Freiheiten im Detail haben aber damals nichts Auffälliges), so könnte hier ein Fall vorliegen, in dem an die Stelle des klangvollen Namens Canaletto der bescheidenere des Nachfolgers zu treten hat.

Eine völlig gesicherte Arbeit von Moretti ist dagegen die in der Akademie von Venedig aufbewahrte Architekturperspektive, die 1776 von dem Künstler selber als eine Art Morceau de Réception eingereicht wurde. Sie zeigt die Bibliothek Sansovinos, überschnitten von einer frei erfundenen, pikant beleuchteten Vordergrundkulisse. Von Morettis Biographie haben wir nicht einmal die wichtigsten Daten. Sein Schaffen dürfte in der Hauptsache den sechziger und siebziger Jahren angehören. Ob er der Bruder des Theatermalers Gio. Battista Moretti gewesen ist, wie behauptet wird, mag dahingestellt bleiben.

Wichtiger für die venezianische Vedutenmalerei des Settecento als alle diese Leute der zweiten und dritten Linie ist Michele Marieschi. Obwohl schon 1743, damals erst in den Vierzigern stehend, gestorben, reicht er mit seinen Einfluß in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein. Ihm ist es an erster Stelle zu verdanken, wenn die einheimische, auf pastosen, kräftigen Farbenauftrag, malerische Stimmungseffekte und pikante Helldunkelkontraste gerichtete Veduten- und Landschaftsmalerei nicht ganz beiseite gedrängt wird, sondern sich neben der „europäischen" Kunstströmung zu behaupten vermag. Marieschi ist künstlerisch der Erbe Marco Riccis,

:och scheint auch die Frühzeit Canals auf ihn eingewirkt zu haben. Seine veneziani-
:chen Phantasieansichten halten eine eigenartige Mitte zwischen der traditionellen
Prospektmalerei und jener eigentümlichen ,,Veduta ideata'', die wir namentlich von
Canalettos Radierungen her kennen. Das lokale Stimmungselement ist bei ihm stark
nterstrichen, aber meist in der etwas unwahrscheinlichen Häufung, die sich — wie
brigens auch in seinem Falle — aus der Praxis des gelernten Theater- und Quadratur-
nalers zu ergeben pflegt. Er liebt vor allem Ansichten von der venezianisch-dalmati-



Abb. 11. Michele Marieschi, Küstenlandschaft. Leipzig, Museum der bildenden Künste.

chen Küste, mit lebhaftem Getriebe von Schiffern und allerhand halborientalischem
Gesindel im Vordergrund, verfallenden römischen Bauten, Grabmälern und Obelisken,
nit Leuchttürmen und weiten Wasserflächen, die von Mastbäumen und Segeln pikant
urchschnitten werden (vgl. Abb. 11). Wenn irgend einer, so ist er es, der für den
til der Lagunenbilder Guardis als historischer Ausgangspunkt anzusehen ist, und
ies um so mehr, als der von Canaletto und seiner Schule seit c. 1730 eingeschlagene
Veg nach einer durchaus anderen Seite führte. In Marieschi hat eine der vene-
ianischen Malerei eingeborene Tendenz gewissermaßen eine Zuflucht gefunden, als
ie maßgebende Strömung ganz über sie hinwegzugehen drohte. Der größere
Guardi nimmt den abgerissenen Faden später wieder auf, vereinigt aber die beiden
ntgegengesetzten Richtungen zu einer ganz persönlichen Synthese, in der die frucht-
baren Elemente von hüben und drüben produktiv wirksam werden.

Über Francesco Guardis Lebensumstände und künstlerische Entwicklung sind wir trotz allen in heutiger Zeit an ihre Aufhellung gewandten Bemühungen immer noch sehr wenig im klaren. Insbesondere gilt dies von der Frühzeit, deren Probleme durch die neuere Forschung erst aufgeworfen, keineswegs noch in befriedigender Weise gelöst worden sind [1]. Zu der uns hier nur mittelbar berührenden Frage, ob der allein als Vedutenmaler zu hohem Ansehen gelangte Künstler in seiner Jugend auch Figurenbilder gemalt hat, und in welchem Umfange, werden wir in Exkurs III einiges Neue mitteilen. Was jedoch nach der hierüber noch andauernden Diskussion schon jetzt als feststehende Tatsache zu gelten hat, ist jedenfalls der weitgehende Einfluß, den Giovanni Antonio, sein älterer Bruder (geb. 1698), auf den heranwachsenden Bruder ausgeübt hat. Francesco war um 14 Jahre jünger (geboren 1712); es ist also nur natürlich, daß er von seinem als Figurenmaler tätigen, in technisch-koloristischer Beziehung sehr begabten Bruder gewisse Anregungen erhalten hat. Dazu kommt, daß Gio. Antonio gemäß den Bestimmungen des venezianischen Erbrechts über den beim frühzeitigen Tode des Vaters erst 4 Jahre alten Francesco die Vormundschaft übernahm. Bei den patriarchalischen Verhältnissen jener Zeit führte dies mit Notwendigkeit zu Schülerschaft und künstlerischer Abhängigkeit, namentlich bei Familien, in denen sich, wie bei den Guardi, das Handwerk des Malens vom Vater auf den Sohn weitervererbte.

Daß unter den Brüdern eine Art künstlerischer Familienähnlichkeit entstand (wie wir bei dem Versuche, das Werk des älteren von dem des jüngeren stilistisch zu sondern, zu unserem Nachteil bald wahrnehmen), hat also seine guten Gründe. Wieweit aber die Beziehungen in bezug auf Zusammenarbeit an bestimmten größeren Aufträgen oder einzelnen Bildern reichten, darüber gehen in Ermangelung bestimmter Nachrichten die Meinungen noch weit auseinander. Namentlich läßt sich auf Grund des vorhandenen Materials nicht sagen, wann die selbständige Tätigkeit Francescos als Vedutist begonnen hat, ob noch zu Lebzeiten des 1760 gestorbenen Bruders oder erst später. Der Künstler wäre, wenn wir der letzteren, von Fiocco verfochtenen Meinung folgen wollen, ein Achtundvierzigjähriger gewesen, als er die erste seiner unzähligen Veduten malte! Es fällt nicht eben leicht, sich eine solche Anomalie der Entwicklung vorzustellen. Aber auch wenn wir Guardis Anfänge in der Gattung der venezianischen Ansicht in die 1750er Jahre zurückdatieren, haben wir es mit einem in den späteren Mannesjahren Stehenden zu tun, und auf diesen Umstand kann nicht eindringlich genug zum Verständnis der absonderlichen Biographie des Künstlers hingewiesen werden.

Namentlich rückt nun die Frage, ob Canaletto sein Lehrer gewesen sein kann, in ein ganz neues Licht. Daß in irgend einer Form ein Abhängigkeitsverhältnis bestanden hat, scheint außer Frage. Schon eine zeitgenössische Nachricht (von 1764) bezeichnet Guardi als „buon scolaro del rinomato Canaletto"; ähnlich spätere Quellen. Einen indirekten Beweis besitzen wir dann in der berühmten Folge der venezianischen Feste (Louvre), die Guardi nach (erhaltenen) Zeichnungen Canals gemalt hat. So

---

[1]) Vgl. hierzu die Bibliographie in G. Fioccos „Francesco Guardi", Florenz 1923, S. 59 ff.

einfach die Sachlage in diesem Falle ist, so verschiedenartige und durchweg verkehrte Deutungen hat sie erfahren, je nach der Verschiedenartigkeit der Vorstellungen, die man sich von Guardis künstlerischer Selbständigkeit gegenüber Canaletto machte. Simonson, Guardis Biograph und Bewunderer, hielt diesen für den Maler und Erfinder, obwohl die graphischen Reproduktionen Brustolons ausdrücklich den Namen Canalettos anführen. W. G. Constable glaubte, sich auf Brustolons Zeugnis berufend, Canaletto als den Urheber sowohl der Zeichnungen als auch der Gemälde ansehen zu müssen — eine Behauptung, die durch den klaren Guardischen Stilcharakter der Louvrebilder drastisch genug widerlegt wird. Fiocco, der das Irrige beider Ansichten erkannte, griff seinerseits ebenfalls daneben, indem er behauptete, Guardi habe seine Bilder nicht nach den Zeichnungen Canalettos, sondern nach den Radierungen Brustolons gemalt. Auch diese These hat ihren Grund in einer vorgefaßten Meinung, derjenigen nämlich, daß Guardi gleich seinem Bruder mit Vorliebe seine fehlende Erfindungsgabe durch Anleihen und direkte Plagiate aus der Graphik verdeckt habe. Verbaute ihm dieses Vorurteil nicht die schlichte und klare Wahrheit, so hätte Fiocco gesehen, daß Guardi seine Bilder nur unmittelbar nach den Zeichnungen Canals ausgeführt haben kann, die ihrerseits auch Brustolon als Vorlage dienten. Bei solcher Sachlage erklärt sich einerseits die ausdrückliche Berufung des Stechers auf Canaletto als den Erfinder, deren Richtigkeit durch den Stil der Londoner Zeichnungen bestätigt wird; andererseits aber wird der — unbewiesene und unwahrscheinliche — Vorwurf des Plagiates von Guardi abgewehrt. Denn wenn der Schüler zeichnerische Vorlagen seines Lehrers in Gemälde umsetzte, so geschah das natürlich im Einverständnis mit diesem, wenn nicht geradezu indessen Auftrag, und so entsprach es dem jahrhundertealten Brauche im italienischen Kunstleben. Ausdrücklich heißt es übrigens in dem von V. Missaglia in seiner Bibliografia (1826, S. 421) veröffentlichten kurzen Lebensabriß Guardis: ,,Questi (Canal) talvolta gli dava disegnata alcuna tela al fine che gliela colorisse . . .''. Fast die gleiche Arbeitsteilung, die hier charakterisiert wird, liegt auch in unserem Falle vor, denn ob der als Gemälde durchzuführende Entwurf Canals direkt auf die Leinwand oder aber auf Papier gezeichnet war, macht für die Beurteilung der dem Schüler zufallenden Aufgabe im Grundsatz wenig oder gar nichts aus.

Man darf wohl annehmen, daß Canal die malerische Reife und Selbständigkeit seines seltsamen Adepten zu würdigen verstanden hat. Anderenfalls wäre es nicht recht zu verstehen, daß er ihm bei Ausführung seiner Zeichnungen so viel Freiheit zugestehen konnte, wie bei der Louvre-Serie festzustellen ist. Der Lehrer hielt es vermutlich für das Richtige, den nicht mehr jungen Zögling als eine in ihrer Art fertige Persönlichkeit gelten zu lassen; nur so konnte er überhaupt Einfluß auf ihn zu gewinnen hoffen. Das Verhältnis war mithin von besonderer Art: Guardi war zwar ein Anfänger auf dem speziellen Gebiete der Vedute, aber keineswegs ein Anfänger in der Malerei überhaupt. Einen zweiten Bellotto oder einen Moretti aus ihm zu machen, wäre vergeblich gewesen; nur um eine Anleitung zur rein fachmäßigen Beherrschung eines bestimmten Kunstzweiges konnte es sich bei ihm handeln. Der Fall liegt also, im Vergleiche zu dem normalen Lehrverhältnis, etwas kompliziert; es ist notwendig,

sich dies klar zu machen, um die malerische Selbständigkeit Guardis schon dort, wo er direkt nach Zeichnungen Canals arbeitet, zu begreifen.

Von der späteren Biographie des Meisters wissen wir ebensowenig Bestimmtes wie über seine Frühzeit. Einzelne äußere Lebensdaten, wie die Geburten seiner Kinder, der Tod seiner Frau und sein eigenes Ableben am 1. Januar 1793 — das ist alles, was über ihn bekannt ist; dem steht nun eine wahrhaft unübersehbare Fülle von meist kleineren Bildern gegenüber, für deren Datierung jeder äußere Anhaltspunkt fehlt. Auch mit Hilfe der Stilkritik wird es kaum möglich sein, eine klare chronologische Ordnung zu erreichen, denn Guardi ist schon in seinen ersten Veduten ein fertiger Künstler. Weiterhin bleibt seine ganze Produktion von gleicher, konstanter Stileinheitlichkeit, auch darin seinem Lehrer ganz und gar nicht verwandt.

Guardis selbständige Bedeutung als Fortsetzer Canals beruht an erster Stelle in der malerisch-atmosphärischen Konzeption, die für seine Auffassung der Vedute charakteristisch ist. Daß er in Marieschi einen nicht zu übersehenden Vorgänger besaß, wurde von uns bereits betont; wir fügen hinzu, daß namentlich seine Phantasieveduten denen des älteren Meisters mancherlei verdanken. Nicht selten erinnert Guardi da, wo er malerisch-vaporose Küstenlandschaften mit allerhand Gemäuer, mit Obelisken, Wachttürmen, Brücken u. dgl. schildert, aufs lebhafteste an Lieblingsmotive Marieschis [1]. Aber Guardi blieb nicht in der Linie einer geschickt bildmäßig zugestutzten Theatermalerei stehen: seine subjektive Empfindungsweise widerstrebte der Unterwerfung des visuellen Eindruckes unter äußere Gebundenheiten. Ohne des Sinnes für dekorative Zusammenhänge zu entbehren, stand bei ihm doch der spezifische Stimmungsreiz jedes einzelnen Bildgedankens ganz im Vordergrunde. Er bevorzugte kleinere Formate, um sich — abgesehen von dem äußerlichen Grunde leichterer Verkäuflichkeit — persönlicher, ungebundener aussprechen zu können. So wurde er, scherlich sich selbst bewußt, ein Bahnbrecher der Impression, und damit ein Vorläufer späterer Entwicklungen.

Seiner eigenen Zeit galt Guardi als ein Nachahmer Canalettos, über dessen Befähigung die Ansichten geteilt waren. Lanzi, der ihm zeitlich noch ganz nahe stand, überliefert uns, daß man in ihm vielfach einen „zweiten Canaletto" erblickt und seine Veduten sowohl in Venedig wie „oltremonti" sehr bewundert habe. „Jedoch nur seitens jener — so fügt er hinzu —, die sich mit dem Brio, dem Geschmack und der schönen Wirkung, wonach er immer strebte, zufrieden gaben, denn in der Exaktheit der Verhältnisse und der Beherrschung der theoretischen Grundlagen kann er den Vergleich mit dem Lehrer nicht aushalten." Ähnlich urteilte Missaglia in seiner bereits erwähnten Biographie (1826); er erkennt Guardi „magia di effetto" zu und konstatiert, daß seine Werke in und außerhalb Italiens gesucht seien. Allerdings könnten sie mit

[1]) Hier sei angemerkt, daß Marieschi auch mit Gio. Antonio Guardi in der malerischen Haltung manches Gemeinsame hat. Die Staffage einiger seiner Veduten besitzt mit diesem so viel Ähnlichkeit, daß eine gelegentliche Zusammenarbeit als nicht unmöglich erscheint. Übrigens ist die Qualität der Staffierung bei Marieschi sehr ungleich; er selber scheint kein guter Figurenmaler gewesen zu sein. Um so mehr ist also die Hypothese, daß G. A. Guardi für ihn manchmal die „macchiette" übernommen hat, in Betracht zu ziehen.

denen des Canaletto nicht verglichen werden; „dieser befriedigt das Auge, Guardi verführt es".

Wenn solche Bonmots der Stellung Guardis gegenüber seinem Vorgänger sichtlich nicht gerecht wurden, so ist heute vielleicht eher vor einer Unterschätzung des letzteren zu warnen. Ohne die „ragione dell' arte", die mit Recht immer wieder an Canal hervorgehoben wird, hätte die ganz persönliche, aber etwas verspielte und mehr im Instinkt wurzelnde Begabung seines Nachfolgers kaum eine ausreichende Grundlage für das eigene Schaffen gefunden, da ihr selber die Befähigung zu geduldig systematischem Aufbau durchaus abging. Wo es sich um größere, eine überlegene visuelle Konzeption erfordernde Aufgaben handelte, wie sie Canaletto in seinen Markusplatz- und Canalazzo-Ansichten in klassischer Form gelöst hat, kann man auch heute nicht anders urteilen, als daß Guardis unruhig-zergliedernde, den pikanten Einzeleffekt erstrebende nervöse Art vergeblich mit der selbstverständlichen Breite, Sicherheit und Naturnähe des Vorgängers wetteifert. Dort aber, wo die Eigenart des Falles nach malerisch-subjektiven Lösungen verlangt, übertrifft Guardi mit seinem Reichtum an Nuancen, seiner unvergleichlichen Beweglichkeit und Unbedenklichkeit bei weitem den schwerer gerüsteten Perspektiviker. Niemand hat den poetischen Stimmungsreiz der venezianischen Lagune so in kleine und allerkleinste Formate zu bannen, ihm immer neue Feinheiten abzugewinnen vermocht, wie Guardi in seinen epigrammatisch pointierten Ausschnitten, niemand die Intimität venezianischen Lebens abseits vom großen Wege so in immer neuen pikanten Ausschnitten und Durchblicken aufgefaßt wie er. Guardis poetisch-malerische Empfindungsskala entspricht einer aufs reichste nuancierten Sensibilität, einer fast unbegrenzten Hingebungsfähigkeit an den Augenblick. Der großen, durchdachten Kunstform Canalettos stellt er die leichte, behende Improvisation entgegen, der epischen Breite der Zustandsschilderung das subjektive, lyrisch gefärbte Erlebnis des Momentes. Darf man in diesem Zusammenhang hervorheben, daß Guardi, im Gegensatz zu dem aus altem stadtvenezianischem Blute stammenden Canal, aus dem tridentinisch-tirolischen Grenzgebiete kam und daß seine Mutter, Maria Pichler, eine Deutschösterreicherin war? Vielleicht dient es dazu, das Profil der beiden Meister noch klarer gegeneinander zu umreißen, die Gegensätzlichkeit ihrer Persönlichkeiten verständlicher zu machen. Doch enthielt, wie nicht verkannt werden darf, die vielseitige Produktion Canalettos auch nach der subjektiven Seite hin einzelne Ansätze, die für Guardi von Bedeutung gewesen sein dürften. Manche der kleinen radierten Vedutine ideate von 1745 muten geradezu an wie vorweggenommener Guardi; und daß dieser Eindruck nicht täuscht, beweist eine kleine Anleihe bei ihnen, über die unsere Abbildungen 12 und 13 informieren. Den harten Ausdruck „Plagiat" halten wir nicht für am Platze, aber das Abhängigkeitsverhältnis ist nicht zu leugnen und die Art der Weiterentwicklung des Motives durch Guardi ist sicherlich nicht ohne Interesse.

Francesco Guardi steht am Ende einer Entwicklung, die vom tektonisch und dekorativ Gebundenen zum Losgelösten, malerisch Selbständigen, vom Ausdruck breiter Zuständlichkeit zur momentanen Impression geführt hat. Aus der Nüchternheit rein topographischer Wiedergabe (Carlevaris) sind wir zu einer poetischen Ver-

klärung der venezianischen Lagune fortgeschritten, ganz ähnlich wie in Rom auf Vanvitelli Pannini, auf diesen aber der subjektive Lyrismus eines Hubert Robert folgt. Trotz der Verschiedenheiten der Individuen und der lokalen Bedingungen weist der Ablauf der Entwicklung des Vedutenbildes in Venedig und Rom deutliche Analogien auf. Indem der fortschreitende Subjektivismus hier wie dort dem europäischen Geist des 19. Jahrhunderts die Wege bereitet, bröckelt langsam die ruhmreiche italienische Tradition ab, mit der sich die neuen Ideale nicht vereinbaren lassen.



Abb. 12. Antonio Canal, Veduta ideata (Radierung).

Exkurs I

Gio. Antonio Canal und Owen McSwiny

Mac Swiny war Canals frühester ausländischer Mäcen; auf ihn geht das enge Verhältnis, das der Künstler in der Folge zu englischen Kunstfreunden gewann, in erster Linie zurück. Von Hause aus war McSwiny Theaterdirektor, doch verließ er nach dem Bankerott des Drury Lane- und des Haymarket-Theater 1711 London, um ungefähr zwei Jahrzehnte an verschiedenen Orten Italiens zu leben. Dort befaßte er sich mit der Vermittlung von Kunstaufträgen; er stand namentlich im Dienste des Herzog von Richmond. 1726 hören wir in einem Briefe an seinen Auftraggeber von einem allegorischen Bilde zur Erinnerung an Lord Somers, dessen Prospekt und Landschaft von Canal und Cimaroli herrühren sollen, während die Figuren von G. B. Piazzetta seien. An gleicher Stelle wird eine ähnliche Komposition zu Ehren des Erzbischofs Tillotson erwähnt, die gleichfalls auf Canal und Cimaroli zurückgehe, aber in den Figuren G. B. Pittoni angehöre. 1730 verließ McSwiny Venedig, blieb aber in Italien.

H. Finberg, die beide Briefstellen mitteilt, hat zwar eine der darin erwähnten Allegorien in einem Stiche nachzuweisen versucht, sich aber über den weiteren Zusammenhang, in dem hier Canal für McSwiny tätig erscheint, nicht weiter geäußert. In den venezianischen Quellen ist darüber in der Tat nichts zu finden. Dagegen bieten drei Stellen in Zanottis „Storia dell' Accademia Clementina" (Bologna 1739, S. 114,



Abb. 13. Francesco Guardi, Phantasievedute.

121 und 313) näheren Aufschluß. Der wichtigste Passus – in der Vita des Fr. Monti – lautet folgendermaßen:

„Capitò in Bologna certo Inglese amatore, e conoscitore delle buone pitture quanto puote esserlo, e come di libri, e di antichità, e d'altre cose, il quale tenea comando da signore del suo paese di provvederlo di cose insigni pertinenti al suo diletto; e tra l'altre commessioni quella avea di far dipignere a alcuni eccellenti maestri alcuni quadri di certe capricciose invenzioni, che nè favole, nè storie sono, ma cose significanti alcuni particolari suggetti, ne pur noti a' pittori medesimi, dacchè quello han pinto, che l'Inglese loro assegnò, e commise; e in questo hanno fatto, come un condottiere d'armate, che tenga ordini chiusi, e segreti, e le sue truppe movendo per lungo viaggio, non sappia a quale impresa le guidi. Ciò nulla toglie però di merito a i maestri dell' opere, conciossiachè la disposizione, il disegno, il colorito, e tant' altre parti necessarie ad una eccellente pittura, sono opera loro, e tutto ciò ch'è debito loro sapere. Quale poi sia il misterio, che chiudono in se queste pitture si saprà allora quando sarà pubblicato un volume, che il farà sapere, e in cui si vedranno rami intagliati secondo i disegni, che d'esse pitture ha fatto Domenico Fratta nostro accademico, del quale altrove si parlerà. Questo Inglese dunque primieramente s' avvisò, comechè molte altre scuole d'Italia avesse veduto, di eleggere due pittori in questa Bologna, uno de' quali fu il Monti, e per dimostrare quanto compiutamente rispondesse alla scelta fatta di lui, basta dire, che dappoichè i due suoi primi quadri furono veduti in Londra altri tostamente gli furono commessi per opera del medesimo Inglese, e dopo parecchi anni alcuni ancora ne sta facendo. L'altro pittore eletto per si fatte operazioni fu il cavalier Creti come s'è detto. . . . . Tornando agli stessi quadri dico, ch'essi sono di altezza otto palmi incirca, e le figure non giungono a due. Il paese poi, che



Abb. 14. G. B. Pittoni, A. Canal und G. B. Cimaroli, Epitaph für Bischof Tillotson.



Abb. 15. Sebastiano und Marco Ricci, Epitaph für Admiral Shovel.

v'ha dipinto, è opera di Nunzio Ferrajuoli degli afflitti noceratese, che qui venuto giovanetto ci è stato sempre . . ."

In diesen Worten ist das Unternehmen McSwinys ziemlich klar bezeichnet, insoweit es wenigstens den Italienern überhaupt verständlich sein konnte. Der geheimnisvolle Feldzugsplan, zu dem, nach Zanottis anschaulichem Vergleich, die bolognesischen Maler angeworben wurden, war nichts anderes als eine Serie von allegorischen Epitaphien berühmter Engländer, in deren pomphafter Inszenierung der bankrottgegangene Theaterdirektor wohl eine Art Ersatz für die verlorene Bühnenherrlichkeit erblicken mochte. 24 Darstellungen sollten es, wie Zanotti an anderer Stelle verrät, insgesamt werden; 8 davon waren zu Ende der dreißiger Jahre fertig [1]); 9 sind mit je einem voraufgeschickten Widmungsblatte und 2 „Éloges" 1741 als großes Stichwerk in London erschienen [2]). Ob McSwiny seinen ursprünglich umfangreicheren Plan später geändert hat oder ob das Werk aus äußeren Gründen in verstümmelter Gestalt erschienen ist, bleibe dahingestellt; auffallend ist jedenfalls das Fehlen der von dem Herausgeber selber 1726 erwähnten Komposition zu Ehren des Lord Somers von Piazzetta, Canal und Cimaroli. Offenbar hat McSwiny das Unternehmen in Venedig in der Mitte der zwanziger Jahre begonnen, ist dann um 1730 nach Bologna gegangen, um die Hauptmeister jener Schule in den Dienst dieser Sache zu stellen, und hat zuletzt die von Fratta ausgeführten genauen Abzeichnungen aller Kompositionen führenden französischen Stechern vorgelegt. Für die Entwürfe der rein ornamental-dekorativen Widmungsblätter gewann er keinen geringeren als Boucher, als Stecher beschäftigte er N. Tardieu, Cl. Daflos, B. Lépicié, L. Deplaces, Beauvais, Cochin und Cars.

Abgesehen von seinem historisch-kulturellen Interesse besitzt McSwinys Werk erhebliche Bedeutung für die italienische Kunstgeschichte der Zeit von c. 1720—1740. Sebastiano und Marco Ricci, Dom. und Gius. Valeriani, G. B. Pittoni, Antonio Balestra, G. A. Canal und G. B. Cimaroli sind darin von venezianischer Seite vertreten; Donato Creti, Francesco Monti, I. P. Mirandolese und N. Ferrajuoli von bolognesischer. Die Arbeitsteilung von Prospektmalern, Landschaftern und Figurenmalern an der gleichen Aufgabe ist nicht leicht an einem so klassischen Schulfall kennen zu lernen wie an diesem, und daß keiner der Beteiligten überhaupt wußte, was für eine Bewandtnis es eigentlich mit dem Ganzen hatte, wirft ebenfalls ein helles Licht auf gewisse Anschauungen und Gepflogenheiten jener Zeit. Was Canal anlangt, so wurde an

---

[1]) Vermutlich sind die gemalten Stücke an den Auftraggeber, den Herzog von Richmond, gesandt worden, für den sie bestimmt waren, nachdem Fratta sie, zum Zwecke der graphischen Wiedergabe, abgezeichnet hatte. Wo sich heute die Originale befinden, ist unbekannt, vermutlich (falls sie überhaupt noch existieren) noch bei den Nachkommen des Bestellers.

[2]) Tombeaux des Princes / grands capitaines / et / autres hommes illustres / qui ont fleuri dans la Grande-Bretagne vers le fin / du XVII. et le commencement du XVIII. siècle. / Gravéz / Par les plus habiles Maitres de Paris, d'aprés les Tableaux / et desseins originaux des plus celebres peintres d'Italie. / Tiréz / Du cabinet de Monseigneur le Duc de Richmond, de Lennox, et d'Aubigny: Cheval.r de / l' Ordre de la Jarretiere, et Grand Ecuyer de S. M. le Roy de la GrandeBretagne. / Le tout dirigé et mis au jour, par les soins / de Eugene Mac-Swiny. / A Londres, / MDCCXXXXI. — Ein vollständiges einwandfreies Exemplar des von H. Cohen im Guide de l'amateur de Livres et Graveurs du 18. siècle (Paris 1912, p. 670) als „Recueil très rare" aufgeführtes Werkes ist im British Museum. Ein beschnittenes, unvollständiges Exemplar im Kupferstichkabinett zu Weimar.

ihn offenbar deshalb appelliert, weil er in der Mitte der zwanziger Jahre immer noch als berühmter Prospekt- und Theatermaler galt; das Blatt zu Ehren Tillotsons, an dem er beteiligt war, zeigt denn auch, wie sehr ihm die Aufgabe lag (Abb. 14). Interessant ist insbesondere der Vergleich seiner in allen möglichen Stilreminiszenzen schwelgenden Phantasiegestaltungen mit dem Shovel-Blatte von Geb. und Marco Ricci (Abb. 15), das sich noch durchaus in den Bahnen der römischen Ruinenmalerei vor Pannini bewegt.



Abb. 16. Francesco Battaglioli und Francesco Zugno, Ideale Parkansicht. Mailand, Sammlung Chiesa.

Exkurs II

Francesco Battaglioli und Francesco Zugno

Battaglioli gehört zu den letzten Ausläufern der Veduten- und Prospektmalerei in Venedig. Geboren 1742 zu Modena, ward auch er zuerst als Prospektmaler geschult, verlegte sich aber später auch auf die Vedute, namentlich die Veduta ideata. 1772 ward er in die Akademie zu Venedig aufgenommen und lehrte dort 1778–89 die Perspektivmalerei. Seine Bilder stellen in weiten panoramaartigen Übersichten meist heitere venezianische Sommersitze der Terraferma dar; zwischen prächtigen Villen, Kolonnaden und großen Portalanlagen erstrecken sich ausgedehnte Gärten und von

Statuen geschmückte Parterres, unterbrochen von Wasserläufen mit Barken u. dgl. mehr. Trotz ihres ziemlich stark ausgesprochenen lokal-venezianischen Charakters scheint keine dieser Ansichten topographische Genauigkeit zu besitzen; manchmal schießt sogar die ausschweifende Phantasie des gelernten Prospektmalers recht üppig ins Kraut.



Abb. 17. Francesco Zugno, Kartenspieler-Gesellschaft im Garten. Berlin, Kunsthandel 1924.

Offenbar ist Battaglioli hauptsächlich von Vicentini beeinflußt worden. Er kommt diesem z. B. in einer Serie idealer Ansichten im Pal. Giovanelli zu Venedig recht nahe, übertrifft ihn aber noch an gleichmäßig schönem Gesamtton, Reichtum der Motive und Freiheit der Anordnung. Seine Staffagefiguren dürften meist von dem Tiepolonachfolger Francesco Zugno gemalt sein. Diese von mir aus dem stilistischen Vergleich erschlossene Vermutung fand ich bestätigt durch ein zeitgenössisches Zeugnis, den Verkaufskatalog der Sammlung M. Pinelli, Venedig 1785, der eine „architettura bellissima colle figure di Francesco Zugno" von Battaglioli erwähnt. Über die größtenteils unbekannte künstlerische Produktion beider Meister, soweit sie mir bisher durch stilkritische Prüfung bekannt geworden sind, möge eine kurze Aufstellung informieren.



Abb. 18 Francesco Zugno, Tod der Kleopatra (Fresco). Nervesa. Villa Berti.

Veduten von Battaglioli; durchweg mit Staffage von Zugno.

Berlin, A. Guarneri: Ansicht eines Gartenparterres mit hügeliger Ferne. Ausgestellt 1925 in der Akademieausstellung des K F. M.-Vereins. (Staffiert vielleicht von B. selber.)

Mailand, Slg. Chiesa: Zwei große Idealveduten (weites Gartenparterre [Abb. 16] und Bautengruppe an einem Fluß). Beide mit schöner Staffierung Zugnos; auf dem Gartenparterre sind auch die Statuen von diesem gemalt.

Petersburg, ehem. Slg. E. Cavos: Drei große Idealveduten in stark länglichem Format (vgl. Weiner, Les anciennes écoles de peinture dans les palais et collections privées Russes, Brüssel 1910, S. 110 ff., wo sie Canaletto und Tiepolo zugeschrieben sind!). Die drei Bilder, deren Staffage Zugno auf der Höhe seines Könnens zeigt, stammen aus Pal. Mocenigo in Padua.

Venedig, Akademie: Prospektbild in der Art Vicentinis.

Venedig, Museo Civico: Offene Bogenhalle mit festlichem Mahl in kleinen Figuren. Dies Tiepolo zugeschriebene Bild rührt in den Figuren ohne Frage von Zugno her, während die Architektur Battaglioli nur vermutungsweise zugeschrieben werden kann.

Venedig, Pal. Giovanelli: Sechs ideale Veduten als Wanddekoration eines Ballsaales.

Gemälde von Francesco Zugno.

Berlin, Kunsthandel 1924 (van Diemen): Gesellschaft im Garten, kartenspielend (Abb. 17; landschaftlich-architektonischer Hintergrund wahrscheinlich von Battaglioli).

Brescia, S. M. dei Miracoli: Tod des hl. Joseph (Altarbild).

Genua, Pal. Bianco: Vier kleine Darstellungen aus dem Leben Christi (Auferweckung des Lazarus, Christus auf dem Meere, Heilung des Blinden, Mahl in Emmaus). Galten ursprünglich als Arbeiten Tiepolos, wurden aber neuerdings verschiedenen genuesischen Künstlern zugeschrieben.

Leipzig, Slg. Platky: Tod der Kleopatra (Kompositionsvariante eines Frescos in Nervesa).

München, Alte Pinakothek (Depot): Opfer der Iphigenie und Gegenstück (schon von Sack richtig bestimmt).

München, ehem. Slg. Bossi (1917 versteigert): Mädchen mit Hahn (im Katalog, von A. L. Mayer, als „Galimberti".

Nervesa, Villa Berti: Fresken aus der Geschichte Kleopatras, ein Hauptwerk Zugnos (vgl. Abb. 18).

Triest, Museo Civico: Laban seine Götzenbilder suchend.

Venedig, Com. A. dal Zotto: Altarbild mit dem hl. Antonius Abbas und zwei anderen Heiligen (als „G. B. Tiepolo").

Venedig, Slg. Coggiola: Geburt der Madonna (abgeb. Rassegna d'Arte 1914, 170 als „Pittoni").

Exkurs III

Gio. Antonio und Francesco Guardi

Fioccos These, daß Francesco Guardi in seiner Frühzeit der Mitarbeiter seines lteren Bruders gewesen sei und damals auch selbständig eine Reihe von Figuren-ompositionen geschaffen habe, hätte vielleicht eine weniger radikale Ablehnung ei vielen gefunden, wenn von vornherein der Persönlichkeit des Gio. Antonio Guardi



Abb. 19. Gio. Antonio Guardi, Bajazet vor Tamerlan (Tuschzeichnung). Berlin, R. Oppenheim.

iejenige Beachtung zuteil geworden wäre, die ihr bei dieser Frage zukam. Es ist nfänglich zuviel für Francesco in Anspruch genommen worden, was sich nachher als esicherte Arbeit von Gio. Antonio herausstellte, und damit ist von Fiocco selber Vasser auf die Mühle der Gegner geleitet worden. Den in aller Welt berühmten edutenmaler in einer völlig unbeachteten, von der Art der reifen Werke absolut bweichenden Phase seines Schaffens nachzuweisen, mochte freilich verlockender rscheinen als einen bescheidenen Meister der zweiten Linie aufzudecken, der zu-illig der Bruder jenes „Prominenten" war. Allein um zu einer Sicherheit über r. Guardis Jugendwerke zu gelangen, hätte notwendigerweise zunächst der ge-chichtliche Ausgangspunkt, d. h. die Persönlichkeit und das Werk des Lehrers und Bruders, so klargestellt werden müssen, daß seine Konturen eindeutig bestimmt ge-vorden wären. Statt dessen wurde der entgegengesetzte Weg eingeschlagen; Gio.

Antonio blieb im Schatten, und damit konnte auch über das strittige Grenzgebiet gegen Francesco kein Licht gebreitet werden.

Noch in Fioccos Guardi-Monographie dauert, wiewohl in gemilderter Form, diese verkehrte Einstellung fort. Gio. Antonio wird kurz und schneidend als „schamloser" Plagiator abgetan; alle hervorragenderen Figurenkompositionen werden seinem Bruder gegeben, dem nun auch als Monumentalmaler eine überragende Stellung zuerteilt wird. Als Hauptargument dient die angebliche Unzulänglichkeit, die in den Zeichnungen des Älteren deutlich zutage trete. Wären allerdings die beiden von



Abb. 20. Gio. Antonio Guardi, Ridotto. Berlin, Paul v. Schwabach.

Fiocco veröffentlichten flüchtigen Blätter für Antonios Können maßgebend, so bestände das harte Urteil zu Recht. Aber daß dem keineswegs so ist, zeigen die beiden Zeichnungen, die wir auf Grund alter guter Bezeichnungen heute als sichere Arbeiten Antonio Guardis veröffentlichen können. Die größere von ihnen (bei Herrn R. Oppenheim, Berlin, Abb. 19) stellt den gefangenen Sultan Bajazet vor Tamerlan dar, eine der venezianischen Malerei nicht fremde, im übrigen wenig bekannte Darstellung. Sie verrät in der Gesamtanlage und im Duktus eine ausgezeichnete Hand, unterscheidet sich aber nicht unwesentlich von Francescos Art. Bemerkenswert die außerordentliche Sicherheit und Freiheit des Striches, die sichere, bildmäßig rundende Verteilung der mit dem Pinsel flüchtig hingesetzten Fleckenmassen.

Die kleinere Zeichnung (Abb. 20) ist, ihrem Format entsprechend, etwas dünner, aber von ganz verwandtem Duktus; auch in der Lavierung erkennt man die gleiche Hand (Besitzer: Herr Paul v. Schwabach, Berlin). Der Namenszug: Ant° Guardi ist der ebenso lautenden Inschrift des ersten Blattes auffallend ähnlich. Wieder haben wir es mit einer außerordentlich sicheren und beweglichen Handschrift zu

n. Was aber die Bedeutung gerade dieses Blattes ausmacht: es ist die Vorzeichung zu einem vielgenannten Bilde, dem ,,Ridotto" im Museo Civico zu Venedig Abb. 21); wir haben daher dies Gemälde aus Francescos Werk zu streichen und it aller Bestimmtheit Antonio zu geben.

Der ,,Ridotto" ist eine der frühesten Zuweisungen dieser Art an Francesco uardi gewesen (von Frizzoni und Berenson); er gilt im allgemeinen selbst bei denen, e dem Figurenmaler Guardi sonst skeptisch gegenüberstehen, als eine sichere, arakteristische Arbeit [1]). Gerät also dieser, von Fiocco schon übernommene Grund-



Abb. 21. Gio. Antonio Guardi, Ridotto. Venedig, Museo Civico.

d Eckpfeiler ins Wanken, so wankt das ganze, mühsam aufgerichtete Gebäude. s wird schlechterdings notwendig, sich mit Gio. Antonio eingehender zu beschäftigen d ihn als selbständige, kunsthistorisch nicht unwichtige Persönlichkeit zu würdigen. lbstverständlich ist er als Schöpfer des später von Francesco angenommenen und eitergebildeten Stiles zunächst auch als dessen eigentlicher, berufener Vertreter zusehen. Welcher Widersinn, ihm gerade die am meisten charakteristischen ilder seiner eigenen Stilart abzusprechen, um sie einem Schüler zu geben, den man it Sicherheit doch nur von ganz anderer Seite zu fassen vermag!

---

[1]) Nicht so allerdings bei Ettore Modigliani, der kürzlich schon aus stilkritischen Gründen die ttribution an Gio. Antonio vorgeschlagen hat (Dedalo 1924, S. 354), die durch unsere Zeichnung beätigt wird. — Im übrigen verhält sich Modigliani (a. a. O.) dem Problem gegenüber zu negativ: de künstlerische Beziehung Francescos zu seinem Bruder zu bestreiten ist angesichts der unverkennren stilistischen Verbindungen ganz unmöglich; auch löst die Hypothese einer Schülerschaft allein i Canal nicht das Problem der Jugendentwicklung des 1712 geborenen Meisters, von dem wir sichere ilder frühestens aus den fünfziger Jahren haben. — Vgl. Fioccos Gegenäußerung im Burlington agazine 1925, S. 224 ff.



Abb. 22. Gio. Antonio Guardi, Maria Immaculata. Berlin, Privatbesitz.

Zur Rekonstruktion des Oeuvres des erst seit so kurzer Zeit bekannten Meisters eien hier einige Arbeiten katalogartig angeschlossen, die das bisher Bekannte er-änzen. Erst wenn sich die Hauptmasse seines ziemlich umfangreichen Schaffens bersehen läßt, wird ein abschließendes Urteil über ihn möglich sein. Die Frage, in elchem Maße er seinen jüngeren Bruder zur Mitarbeit herangezogen hat, muß dann on neuem, und auf erweiterter Basis, aufgenommen werden. Denn es sei nochmals etont: eine enge künstlerische Gemeinsamkeit besteht in der Tat, und wenn Fioccos ormulierungen zunächst über das Ziel hinausschossen, so haben sie doch der orschung eine Richtung gezeigt, in der weitergearbeitet werden muß.

Gemälde von Gio. Antonio Guardi.

Berlin, Kunsthandel 1925: Crassus plündert den Tempel in Jerusalem. Ialerisch völlig veränderte, sonst ziemlich getreue, vergrößerte Kopie des für Francesco lgarotti gemalten Bildes von Pittoni (heute Venedig, Akademie).

Berlin, Privatbesitz (zeitweilig im K. F. M. ausgestellt): Maria Immaculata, on Engelputten umgeben. Unten kniend die Heiligen Franz, Antonius, Thomas on Aquino und Filippo Neri (Abb. 22).

Paris, ehem. Slg. Fischhof: Kruzifixus, unten l. kniend die hl. Magdalena, landschaftliche Ferne.

DER PALMESEL IN WETTENHAUSEN

VON

KURT GERSTENBERG

Mit 4 Abbildungen

I.

Der jetzt in Wettenhausen aufbewahrte Palmesel (Abb. 1) wurde zuerst 1831 von . Jäger mit dem Namen Multschers in Verbindung gebracht. In seinem Buch: chwäbisches Städtewesen des Mittelalters (Ulms Verfassungs-, bürgerliches und ommercielles Leben im Mittelalter) verbindet Jäger S. 578 mit der Mitteilung der ufnahmeurkunde Multschers in das Bürgerbuch und der Wiedergabe der Inschrift er Kargnische den Zusatz: „Es ist wahrscheinlich derselbe, von dem als einem Ulm-chen Künstler behauptet wird, er habe 1446 das künstliche hölzerne Bild des auf inem Esel reitenden Heilandes in das St. Ulrichskloster zu Augsburg geschnitzt". as Datum 1446 geht, wie Reber [1]) feststellte, zurück auf P. Corbinianus Khamm O. . B. Hierarchia Augustana III. 1719, p. 75: Eodem anno 1446 Joannes Abbas (Hohen-teiner) simulacrum Christi asinae insidentis a statuario Ulmensi, pro labore suo decem lorenos exigente, sculpi curavit quod nostra adhuc aetate Dominica in Palmis, in

[1]) F. v. Reber, Hans Multscher von Ulm. Sitz. Ber. d. Philos.-philol. und der hist. Classe d. K. Bayr. Akad. d. Wiss. 1898, Bd. II, 1 S. 26.

memoriam Salvatoris nostri triumphalis ingressus Hierosolymitani a pueris ramos palmarum, ac superpellicea substernentibus et Hosanna acclamantibus, colitur.

Reber und auch Stadler [1]) nahmen das Jahr 1446 als Entstehungszeit des Palmesels an, übersahen aber, daß es zwei weitere Nachrichten über dies Schnitzwerk gibt,



Abb. 1. Palmesel in Wettenhausen. Photo Dr. Gröber.

die höheren Quellenwert besitzen. Im Diöcesanarchiv von Schwaben 1902, S. 114 wies Beck auf die von Steichele 1859 im Archiv f. d. Gesch. d. Bistums Augsburg II herausgegebenen Augsburger Annalen des Johannes Frank, O. S. B. im Ulrichkloster daselbst hin, worin es zum Jahre 1456 heißt (S. 93): Item da man zalt 1456 am feytag vor dem palmtag, da ward gemacht der esel und der Salvator darauf. Es schnaid in

[1]) Franz J. Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt. Studien zur dtsch. Kunstgesch. 82. Straßburg 1907, S. 171.

in maister zu Ulm, dem gab man zehen gulden, und ain maler vasset in zu Augsburg, er his mit namen maister Joerg, dem gab man VII gulden. Item der maler ließ den wagen auch darzu machen.

Hierzu kommt weiter die übereinstimmende Notiz in des Fr. Willemi Wittwer Catalogus abbatum monasterii SS. Udalrici et Afrae Augustensis, gleichfalls herausgegeben von Steichele im Archiv für die Gesch. des Bistums Augsburgs III, 1860, auf die Marie Schütte[1]) aufmerksam machte. Die Notiz im Catalogus S. 199 lautet: 1456 conparatus est azinus cum curru, quem sculpsit magister quidam Ulmensis una cum ymagine pij redemptoris nostri Jhesu Christi; et pro suo labore dabantur sibi decem floreni Reinenses. Et quidam pictor Augustensis pinxerat totum, cui dabantur a custode nostro Mathia Summerman, qui eundem azinum et ymaginem conparavit, quasi mendicando septem aurei dempto curru, quem propinavit nobis idem pictor magister Georgius. Et sexta feria ante Palmarum totaliter factum fuit opus. Marie Schütte bemerkte, daß dieser Catalogus Wittwers die Quelle des Corbinian Khamm gewesen ist, der offenbar statt 1456 an dieser Stelle 1446 gelesen hat.

Wann der Palmesel nach Wettenhausen gekommen ist, steht nicht auf das Jahr fest. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erst gelangte er schenkungsweise in den Besitz des Dominikanerinnen-Klosters Wettenhausen.

2.

Es erhebt sich nun die Frage, ob der Ulmer Meister, der urkundlich 1456 diesen Palmesel geschnitzt hat, wirklich Multscher gewesen ist. Der Beweis läßt sich nur auf stilkritischem Wege erbringen. Ausgehend von dem gesicherten Werk aus Multschers Spätzeit, dem Sterzinger Altar 1456—58 haben in der Tat die Biographen Multschers Reber (a. a. O. S. 26) und Stadler (a. a. O. S. 171) den Palmesel dem großen Meister, der in die Ulmer Plastik des 15. Jahrhunderts die entscheidende Wende zur Spätgotik brachte, ohne weiteres zugeschrieben. Reber berief sich dabei darauf, daß die Christusgestalt ,,insbesondere nach dem Gesichtstypus, dem dürftigen Bart und dem prächtigen Lockenhaar, wie in den Händen geradezu schlagend ähnlich der Christus-Halbfigur aus der Apostelgruppe der Sterzinger Altarpredella" sei. Und Stadler schloß sich dem an, indem er hervorhob, daß auf Multschers Urheberschaft unter anderem wiesen: der schmale Kopf, die weiche Behandlung der Fleischteile, das dicke, aufgelöste Haar, das sehr feine Profil.

Rebers stilkritischer Beweisführung aus dem Vergleich mit der Christusbüste in Sterzing wurde nun der Boden entzogen, als Boßert[2]), worauf hier im einzelnen nicht eingegangen werden kann, den überzeugenden Nachweis führte, daß die 13 Halbfiguren des Heilandes und der 12 Apostel in Sterzing weder von Multscher sind noch überhaupt zum Sterzinger Altar gehören. Die Behauptung, ,,Die Büsten sind wahrhafte Zeugen der sogenannten Barockgotik," wird man sich allerdings nicht zu eigen

[1]) M. Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar. Studien zur deutschen Kunstgeschichte 91. Straßburg 1907. S. 117.

[2]) Helmuth Theod. Boßert, Der ehemalige Hochaltar in Unserer Lieben Frauen Pfarrkirche zu Sterzing in Tirol, Innsbruck 1914. S. 80 f.

machen. Es sind auch nicht Tiroler Arbeiten wie Boßert meinte, sondern Werke der Ulmer Schule aus dem Kreise des älteren Syrlin.

Gerade die stilistischen Einzelheiten, auf die Reber und Stadler bei der Zuweisung des Wettenhausener Palmesels an Multscher den Nachdruck gelegt hatten, waren es, mit denen schließlich auch das Gegenteil bewiesen wurde. Karl Gröber nämlich sprach in seinem Aufsatz ,,Das plastische Werk Hans Multschers" [1]) das Werk dem Meister mit Entschiedenheit ab, indem er darauf hinwies, daß keinerlei Beziehungen zwischen dem Kopf des Salvators und dem gewohnten Kopftypus des Meisters beständen. ,,Es ist eine ganz andere Schädelform, ein anderes Setzen der Augen und eine andere Mundform. Die bei Multscher immer scharf geschnittenen Haare sind hier weich, fast wie aus Ton modelliert, die einzelne Strähne trennt sich nicht von der anderen. Es ist eine ganz andere Art der Messerführung, die bei diesem Kopf in die Erscheinung tritt. Der Name des Künstlers ist nicht bekannt und wird es archivalisch auch wohl kaum werden, Multscher war es aber sicher nicht." Diese Meinung hat schnell Schule gemacht und es heißt nun einfach vom Palmesel in Wettenhausen, daß ,,man früher in ihm ein Werk von der Hand des Meisters selbst vermutete." [2])

3.

Wir müssen uns nun, um aus dem Gestrüpp sich gegenseitig ausschließender Ansichten herauszukommen, durch Betrachtung des Werkes selber ein Urteil bilden (Abb. 1). Das Reiten Christi ist ein ruhiges Getragenwerden, die Gebärde ohne Zwang, gelassen hoheitsvoll. Das ergibt eine edelnatürliche Handlung, die voll latenter Spannung ist. Der Esel, massig schwer und kurzbeinig gebildet, dumpfe Tierhaftigkeit, bietet die willkommene neutrale Folie für die feingliedrige Gestalt des Heilandes. Die biegsam schwingende Umrißlinie von dem leicht vorgeneigten Haupt an ist in der wechselnden Kurve über Rücken, Oberschenkel, Unterschenkel bis in die Fußspitze mit Empfindung gesättigt. Zu stilistischem Vergleich bietet sich zunächst der Mantel, der in eminent plastischem Sinne behandelt ist. Das will sagen, daß der Bildhauer hier einmal vom Organismus aus denkt und die Falten zur Klärung des Körpermotivs verwendet, die Form des Beins, die Kniekehle akzentuierend, und weiter, daß er dadurch, daß er den Mantel vor und hinter dem Sitzenden schabrackenartig dem Tierkörper fest aufgelegt, ihn also mit der Massenform darunter plastisch vereint hat, die unplastische dünne Stofffläche auf ein Minimum reduziert. Die Hauptfalten sind langlaufende Stege, Röhrenfalten von wechselndem Durchmesser, eckig, aber doch stets mit rund geschliffener Kante, Röhren, die geknickt, eingedrückt, verbogen sind und breit ausgequetscht in der Stofffläche verlaufen oder in Winkelzacken sich verbinden. Dazu an den Ärmeln Muldenfalten und Dellen. Es ist eine sehr individuelle Sprache, die hier gesprochen wird, aber es ist die gleiche Sprache wie bei den Heiligen des Sterzingers Altars. Die Falten vor der Brust Christi hier und die Falten vor der Brust Mariä in Sterzing, die kantigen Röhren überhaupt und die Falten am Unter-

[1]) Süddeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Herausgeg. v. Buchner und Feuchtmayr. 1924 S. 84.

[2]) Max Schefold, Mittelalterliche Plastik im Museum der Stadt Ulm in: Aus dem Museum der Stadt Ulm. Wien 1925. S. 14.

gewand vornehmlich der Barbara und Katharina zeigen Arbeitsgewohnheiten der gleichen Hand. Auch die Mantelfalten unmittelbar vor dem Reitenden, die von oben-ner tief eingespalten ist, findet sich genau so wieder unter der gewandhaltenden Hand der Ursula in Sterzing. Es ist durchaus der Charakter des Multscherstils um 1456, des gerade durch solche Elemente sehr fortschrittlichen Stils, denn auf diesen Form-bereicherungen beruht ja die Zukunft.

Aber es gibt noch eine weitere Vergleichsmöglichkeit des Christus auf dem Palm-sel, nämlich mit dem Christus vor Pilatus 1437 auf dem linken Flügel des Wurzacher-altars in Berlin. Allerdings wird Multschers malerische Tätigkeit von Leonhardt [1]), Boßert [2]) und Gräber [3]) angezweifelt. Das Problem ist in der Tat sehr kompliziert, enn der Beweis für Multschers Autorschaft kann nicht durch eine stilhistorische Untersuchung allein erbracht werden, sondern nur, wenn mit dieser eine kunstwissen-schaftliche Untersuchung zusammengeht, die die Bedingungen berücksichtigt, unter enen ein Bildhauer als Maler tätig sein kann. Da aber die meisten Autoren doch renigstens den Entwurf der Bilder, wenn auch nur in den größten Zügen, Multscher och zubilligen wollen, so wird die Vergleichung erlaubt sein, wenn auch das Problem ier nicht erst in seinem ganzen Umfang aufgerollt worden ist.

Der Christus des Wurzacher Altarflügels wirkt breiter, schon weil sein Mantel urch den Strick gegürtet mit blusigem Überfall vom Körper absteht. Auch scheint er Stoff flauschiger, so daß weichere Falten entstehen, die in langen Parallelröhren erunterhängen und im Aufstauen zusammenstrudeln. Dies weiche Rundfaltenwerk ennzeichnet auch die Gewänder der Engel, die in der Kargnische 1433 den Vorhang zur eite halten. Es ist ebenso charakteristisch für Multschers Stil zwischen 1430 und 1440 ie die kantigen Röhrenbildungen für den Stil nach 1450. Aber neben diesem durch e Entwicklung Multschers bedingten Stilunterschieden gibt es in der Gewandbehand-ng individuelle Motive von vollkommener Übereinstimmung. An dem vortretenden ein verläuft bei beiden Figuren eine schmale Falte gegen den Oberschenkel, und vor m Knie fällt jedesmal beinparallel eine Röhrenfalte herab. Die Füße, die unter dem antel hervorhängen, haben eigentümlich spitzwinklige Fersen. Ihre Umrißlinie an r plastischen Figur und auf dem Wurzacher Altarflügel ist die gleiche. Die Hände it ihren breiten Gelenken und dem subtilen Hautleben sind multscherisch, aber die nger mit den spitzen Knöcheln und einem Daumen, dessen erstes Glied an der Wurzel rstärkt ist, scheinen angesetzt: pointierende Kunst des 18. Jahrhunderts. Es ist erkwürdig, daß die Bemalung noch immer als die des Meisters Jörg in Augsburg t.[4]) Diese ist noch oder besser wieder sichtbar an einzelnen Stellen, dort nämlich, o auf Händen und Füßen die spätere Fassung abgerieben ist. Im übrigen aber stammt

[1]) Karl Friedrich Leonhardt, Spätgotische Grabdenkmäler des Salzachgebietes. Ein Beitrag r Geschichte der Altbayr. Plastik. Leipzig 1913. S. 123.

[2]) Boßert a, a. O. S. 67.

[3]) Gröber a. a. O. S. 84 u. 87.

[4]) Marie Schütte, a. a. O. S. 118 sagt von dem Werk: „Es ist durch die guterhaltene alte Bema-lung, die bemerkenswerter Weise nicht von Multscher stammt, von besonderer Bedeutung. Christus gt ein blaugraues Gewand mit goldenem Saum. Die Locken sind schwarz, das Gesicht zart rosa; der el grau."



Abb. 2. Christus vom Palmesel in Wettenhausen. Photo Dr. Gröber



Abb. 3. Heiliger Florian in Herzing. Photo Professor Dr. Hamann.

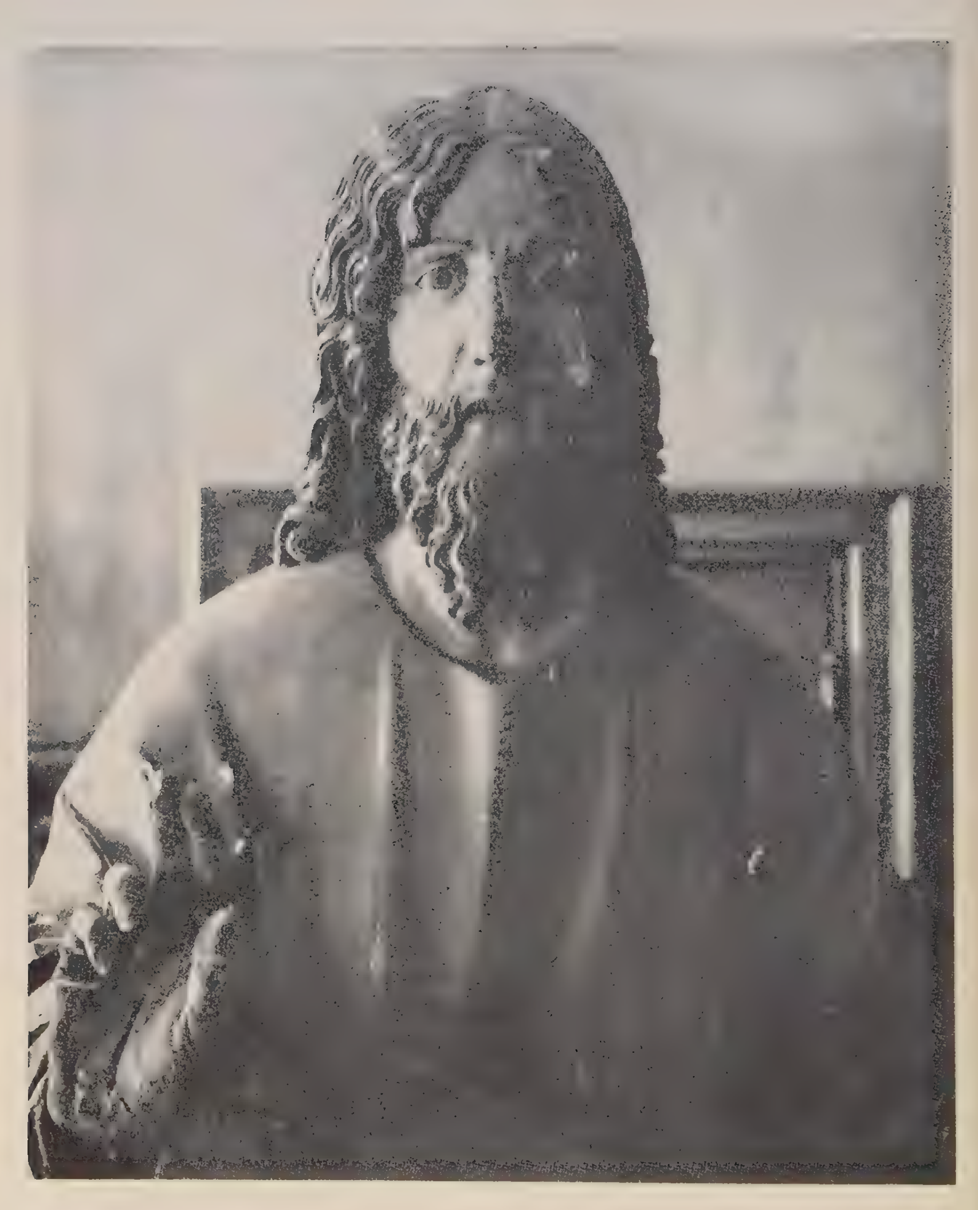


Abb. 4. Christus vom Palmesel in Ulm. Photo Dr. Schefold.

diese spätere Fassung aus dem 18. Jahrhundert. Alle Fleischtöne haben das charakteristische Rosa, das sich von der helleren Fleischfarbe der Gotik an den abgewetzten Stellen deutlich unterscheidet.

Gewand und Gliedmaßen dürfen als eigenhändige Arbeit Multschers gelten. Was aber ist mit dem Kopf der Figur (Abb. 2), dessen Besonderheiten dazu geführt haben, die ganze Figur Multscher rundweg abzusprechen? Zweifellos hat Gröber recht: die seidigweichen, ,,fast wie aus Ton modellierten" Locken können nicht von Multschers Meißel und Messer gearbeitet sein. Aber wird man zugeben, daß die Schädelform eine andere sei und das Setzen der Augen ein anderes? Die Köpfe der Heiligen Georg und Florian (Abb. 3) vom Altar in Sterzing haben die gleiche linarische Hochform und die schmalen Augen des Florian stehen in genau dem gleichen Winkel mit seitlich abwärts führender Achse wie bei dem Christuskopf. Der kantig vortretende Jochbogen ist ebenso beim hl. Georg zu finden. Aber die Nase des Christus hat einen schmäleren Rücken und die beseelte Linie der Wange schwingt in gespannterer Kurve. Der Habitus des Kopfes ist von aristokratischer Überlegenheit und drückt zugleich seelisches Leiden aus. Das Spirituelle des Antlitzes erscheint zugespitzt und das Individuelle gesteigert. Schon fast ein moderner Mensch von seelischer Zartheit, ja Überfeinerung, tritt uns entgegen, ein Mensch, der geistige Schmerzen erduldet. In diesem Kopf lebt die Auffassung von vornehmer, fast eleganter Schönheit eines Christus mit hoher Götterstirn, die einzig dem 18. Jahrhundert entspricht.

Der Kopf, in seiner Grundstruktur von Multschers Hand, ist im 18. Jahrhundert überschnitten worden. Sieht man schärfer zu, so kann man noch heute erkennen, wie viel tiefer der Haaransatz in die Stirn herabreichte. Leichte Unebenheiten sind stehengeblieben, die sich von der geglätteten alten Stirnwölbung darunter abheben. Bei allen männlichen Figuren Multschers hängt das Haar in strähnigen Locken tief in die Stirn. Auch die weichen Locken, die über die Schulter hängen, sind erst in Nackenhöhe angesetzt. Den Schädel aber bedeckt das strähnige Haar, das für Multscher charakteristisch ist. Der Haaransatz an der Stirn und der Bart sind zu flaumiger Weichheit ab- und umgearbeitet worden. Will man aber wissen, wie Multschers Christusideal war, das in seiner Werkstatt bewahrt wurde, so muß man den Blick auf den Palmesel im Ulmer Museum richten (Abb. 4). Ein Kopf von derber Gesundheit mit starkem Bart- und Haupthaar, aus dem die Ohrmuschel vortritt, die wohl auch bei der Multscherfigur in Wettenhausen vorhanden war, wie man aus zwei Haarstellen, die links und rechts den schlängelnden Verlauf der Strähnen etwas unregelmäßig unterbrechen, schließen kann; im ganzen ein Typus, den das feinnervige 18. Jahrhundert nicht mehr ertragen konnte. Gewiß, gegenüber solch zartnerviger Organisation bleibt der Multscherische Christus des 15. Jahrhunderts grob, aber auch er ist tiefinnerlich und statt des Dulders in geistiger Vereinsamung gibt er das Bild eines rechten Volksheilandes.

Hans Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts. Leipzig. Insel-Verlag, 1925. 282 Seiten. 147 Abbildungen.

Die besonderen Bedingungen der Kriegs- und Nachkriegszeit, deren äußere Notlage die deutsche Forschung zu einer weitgehenden Beschränkung auf den einheimischen Denkmälerbestand zwang, und deren innere Problematik sie zur Besinnung auf die Wesensmerkmale des „Deutschen" in der Kunst aufforderte, haben es im Verein mit einer allgemeinen Vorliebe für das Mittelalter zu Wege gebracht, daß in den letzten Jahren kaum ein Gebiet der Kunstgeschichte intensiver bearbeitet worden ist, als das der deutschen mittelalterlichen Plastik. Und wenngleich die reiche Ernte von Publikationen, die aus dieser Arbeit hervorgegangen sind, nicht durchweg aus vollwertigem Korne besteht, so darf man doch ohne Vermessenheit sagen, daß wir in vielen Fällen über den Autor und die Datierung einer deutschen Skulptur aus dem 12. oder 13. Jahrhundert zutreffender unterrichtet sein dürften, als über die Authentie und die Entstehungszeit einer Rembrandt-Zeichnung.

Gleichwohl ist Jantzens neues Buch in keiner Weise überflüssig; zum einen deshalb nicht, weil wissenschaftliche Probleme erfahrungsgemäß der lernäischen Hydra gleichen, der anstelle jedes abgeschlagenen Hauptes zwei neue nachwachsen (so daß auf jedem Forschungsgebiet die Zahl der ungelösten Probleme mit der Zahl der gelösten nicht ab- sondern zunimmt), zum andern aber deshalb nicht, weil es eine in jeder Beziehung ungewöhnliche Leistung darstellt: in schönem, aber nirgends selbstgefälligen Stil geschrieben, genau ohne Pedanterie, den historischen Einzelfragen in selbständigster Arbeit zu Leibe rückend, und von echter Empfindung beseelt, ohne daß aus dieser Empfindung gewissermaßen Kapital geschlagen würde. Auch methodisch ist Jantzens Arbeit insofern eigenartig und ergebnisreich, als sie die Fülle namenloser Kunstwerke — freilich unter bewußter Beschränkung auf das, was der Autor als „klassisch-heroische Epoche der deutschen Gotik" bezeichnet — als Werke individueller Künstler-Persönlichkeiten betrachtet. Jantzen hat also die Geschichte der deutschen Plastik im 13. Jahrhundert gleichsam in der Gestalt von Künstler-Monographien abgehandelt. Allein da er andererseits zu universell und grundsätzlich denkt, um an der bloßen Scheidung und Charakterisierung von „Meistern" und „Schulen" und an der Darstellung ihrer wechselseitigen „Zusammenhänge" sein Genüge zu finden, hat er doch immer wieder am Individuellen das Allgemeine aufzuzeigen und eben dadurch das Individuelle aus dem Allgemeinen verständlich zu machen versucht: er tritt sehr nahe an die Dinge heran, um sie in ihrer einmaligen Besonderheit zu begreifen, nimmt aber immer wieder Abstand von ihnen, um sie als Dokumente genereller Stil-Prinzipien und als Zeugnisse einer generellen Stil-Entwicklung zu verstehen. Daraus entspringen wertvolle Einsichten in das Wesen der gotischen Säulenstatue, deren durch Tragstein und Baldachin abgegrenzte Raumsphäre mit dem sehr glücklichen Ausdruck „Schwebenische" bezeichnet wird, in die besonderen Formgesetze des gotischen Reliefs, dessen rückwärtige Ebene nicht „Stoffgrund" sondern „Hintergrund" und „Raumgrund" ist, in die Gegensätzlichkeit des Deutschen zum Französischen, des Mittelalterlichen zum Antiken und zur Renaissance. Daß derartige Erörterungen gleichsam nur „bei Gelegenheit" der Einzel-Analysen angestellt und nicht weiter verfolgt werden, als sie an den jeweils behandelten konkreten Objekten demonstriert werden können, weist ihnen im Rahmen des Ganzen naturgemäß eine mehr sekundäre Stellung an, in der sie mehr der künstlerischen Interpretation der Stil-Phänomene, als der entwicklungsgeschichtlichen Aufklärung der Stil-Genesis dienen; aber damit wird gewonnen, daß zwischen der Erörterung der allgemeinen und grundsätzlichen Probleme und der Diskussion der im engeren Sinne „kunsthistorischen "Spezialfragen an keiner Stelle ein Zwiespalt entsteht, und daß die Darstellung eine Dichtigkeit und Homogenität gewinnt, wie sie nicht allzu oft erreicht wird und beispielsweise auch in einem — mit Jantzens Arbeit sachlich vielfach sich berührenden, methodisch aber sehr verschiedenen — Versuch des Unterzeichneten mit Recht vermißt werden konnte. [1])

[1]) Vgl. H. Beenken, „Die Kunstliteratur", Beilage zur Zeitschrift für bildende Kunst, 1925, Seite 1 ff.).

Erfreulich ist es für den Unterzeichneten, daß Jantzen und er trotz der so verschieden methodischen Einstellung im Prinzipiellen ziemlich einig sind; auch Jantzen bekämpft z. B. die Auffassung, daß die Plastik des Mittelalters in einem „Dienstverhältnis" zur Architektur gestanden habe, und sein Begriff einer

Die Darstellung Jantzens beschränkt sich auf die drei großen Zentren Bamberg (mit seinen Aus-
rahlungen nach Magdeburg und Mainz), Naumburg und Straßburg, wobei von der Straßburger Plastik
ır die Arbeiten des Ecclesia-Meisters und seiner unmittelbaren Umgebung und Nachfolge in Betracht
zogen werden; andere Werke werden nur gelegentlich gestreift, nur daß die schöne Grabfigur des Hein-
ch von Sayn im Schlußwort eine verdiente Würdigung erfährt. Innerhalb dieser Beschränkung aber
igt Jantzen sich recht eigentlich als Meister, und es wäre ein vergebliches Bemühen, die disziplinierte
ndringlichkeit seiner Stil-Analysen jedesmal rühmend hervorzuheben oder den Inhalt derselben gleich-
m excerpieren zu wollen. Wir werden uns daher darauf beschränken dürfen, seine Stellungnahme zu
n „obschwebenden" Tatsachen-Fragen ins Auge zu fassen.

Wir beginnen mit dem vortrefflichen Abschnitt über Bamberg. Daß die Begriffe „jüngere" und
ältere" Werkstatt insofern revidiert werden müssen, als beide, rein chronologisch betrachtet, nur wenig
nterschieden sind („der gesamte Skulpturenschmuck des Bamberger Doms ist etwa in der Zeit von 1220
s 1237 entstanden"), ja längere Zeit nebeneinander gearbeitet haben, ist heute wohl allgemein anerkannt;
er um so mehr differieren die Meinungen hinsichtlich der Ableitung des älteren Stils und hinsichtlich
r Meister-Verteilung. Jantzen zeigt sich, u. E. mit Recht, geneigt, die Bedeutung der südfranzösischen
uellen aufs stärkste einzuschränken, und weist sehr zutreffend auf die engen Beziehungen des älteren
amberger Stils zur spätromanischen Miniaturmalerei, besonders zu einer um 1215—20 im Kloster Wein-
rten entstandenen Handschriften-Gruppe hin, die auch der Unterzeichnete in diesem Zusammenhang
rangezogen hat. Innerhalb der älteren Gruppe gibt er der (in sich freilich nicht einheitlichen) Gnaden-
orte den zeitlichen Vorrang vor den Chorschranken, was uns nicht überzeugend erscheint, da mindestens
s Tympanon-Relief kaum vor den (im Vergleich zu den Südschranken späteren) Nordschranken des
nenchors entstanden sein kann, und gleich diesen bereits den Einfluß der jüngeren, Reimsisch geschulten
erkstatt voraussetzen dürfte.[1] Die Südschranken (Apostelschranken) werden auf einen Petrus-
eister und einen Paulus-Meister aufgeteilt; der letztere (dem aber auch das mittlere Relief der Petrus-
eihe nahesteht), ist der leitende Meister des Ganzen, derselbe, der sich in den Nordschranken zu jenem
ürmischen und ungeheuer persönlichen Stil entwickelt hat, der in dem „Jonas-Abschnitt" zutagetritt.
ie restlichen drei Reliefs der Nordschranke gehören einer dritten Hand. Verkündigung und Michael
erden als Gehilfenarbeit bezeichnet und mit Recht in die Nähe des Gnadenpforten-Tympanons gerückt.[2])
as Fürstenportal bildet den Übergang zur jüngeren Werkstatt, deren Einfluß bereits im linken Ge-
ände anzuerkennen sich Jantzen allerdings nicht geneigt zeigt. Das Tympanon (das sicher von gleicher
and ist, wie die unverwitterten Statuen des rechten Gewändes, die Archivolten-Figuren und die Säulen-
astik unter Ecclesia und Synagoge) schreibt Jantzen im Entwurf dem Heimsuchungs-Meister zu —
arum, wird freilich nicht recht ersichtlich. Der Heimsuchungs-Meister selbst, dem Jantzen (entgegen dem
orschlage Beenkens, ihm auch den „Lachengel" zuzuweisen) neben der Visitatio einzig den Reiter[3])
läßt, wird sehr mit Recht vom Meister der Adamspforte scharf getrennt, wobei der Unterschied für
nsere Empfindung jedoch ein wenig zu sehr als ein Unterschied des Wertes dargestellt wird. Gewiß ist
r Heimsuchungs-Meister, dessen gut Bambergisches Wesen (man konnte geradezu daran denken, ihn
it dem Chorschranken-Meister zu identifizieren) sich hinter der französischen Formerscheinung kaum
rbirgt, geschweige denn durch sie gewandelt worden wäre, ein unvergleichlicher Repräsentant des edel-
en Deutschtums, „glühend und streng" — aber der Schöpfer der Adamspforte ist in den wirklich eigen-
ndigen Stücken nicht sowohl schwächer, als anders; er nimmt sich nicht bestimmte französische Fi-
ren zum Vorbild, um sie in eigenwilligster Weise umzugestalten, sondern er denkt französisch, mehr
m Normativen als dem Expressiven — mehr dem In-sich-Beruhenden als dem Über-sich-Hinaus-
ängenden zugeneigt; und so wenig es jenen verkleinert, wenn er Reimsische Formen „kopierte", so
enig, sollten wir meinen, verkleinert es diesen, wenn er Reimsischen Geist sich zu eigen zu machen
rsuchte. Es leidet keinen Zweifel, daß die Kunst des Heimsuchungs-Meisters den heutigen Menschen

---

aterie, die zwar schwerelos, aber gleichwohl dreidimensional ausgedehnt ist, kommt unserm Begriff der
ıtrennbar homogenen „Masse" insofern nahe, als das, was Jantzen das „Ponderose" nennt (d. h. das
ıschaulichwerden einer Auseinandersetzung zwischen Kraft und Last) naturgemäß an die Getrennt-
it mindestens zweier aufeinander und gegeneinander wirkender Körpergebilde geknüpft ist.

[1]) Vergleiche R. Hamann, Deutsche und französische Kunst im Mittelalter I. 1922, besonders
ite 108 ff.

[2]) U. E. spricht auch diese Verwandtschaft zwischen dem Gnadenpforten-Tympanon und den von
ıntzen selbst als Gehilfenarbeit charakterisierten Stücken gegen die Annahme, daß das Gnadenpforten-
mpanon das älteste Werk der ganzen Gruppe sei.

[3]) Die Deutung des „Reiters" läßt Jantzen offen. Ob er nicht, wie seine zahlreichen Vorgänger
südwestlichen Frankreich, einfach einen Konstantin darstellen sollte?

stärker berührt, aber man darf sich fragen, ob diese Empfindung nicht in hohem Maße eine zeitbedingte ist [1]), und ob, wenn innerhalb der jüngeren Bamberger Werkstatt überhaupt von einem „leitenden Meister" gesprochen werden darf, nicht eher der Meister der Adamspforte diesen Titel verdient.

Der Meister der Ecclesia und Synagoge (die fünfte faßbare Persönlichkeit, wenn wir den Meister des Georgenchors, der Mannigfaltigkeit der ausführenden Kräfte ungeachtet, als einen einzigen zählen) wird nach Gebühr als eine der größten und zugleich problematischsten Erscheinungen des Bamberger Kunstkreises gewürdigt — problematisch schon deshalb, weil diesem bedeutenden Künstler außer jenen zwei Figuren kein weiteres Werk zugewiesen werden kann. Die Reliefs des Clemens-Grabes betrachtet Jantzen als barocke Kopien, u. E. mit Recht, aber, wie man zugeben muß, ohne daß die gegenteilige Ansicht, die nur barocke Überarbeitung zugesteht, endgiltig hätte ad absurdum geführt werden können [2]). Hinsichtlich der Mainz-Magdeburger Frage (von den in Betracht kommenden Mainzer Arbeiten wird allerdings nur die jetzt im Diözesanmuseum untergebrachte Fuststraßen-Madonna eingehender gewürdigt, während der Grabstein des Siegfried von Eppstein nur mit einigen, u. E. etwas zu abschätzigen Worten gestreift wird) stellt sich Jantzen vorbehaltlos auf die Seite derer, die den Magdeburger Werken die Priorität vor den Mainzischen zusprechen und sie bereits um 1240—45 entstanden denken. Es ist nicht Rechthaberei, wenn der Unterzeichnete bekennen muß, daß er diese Datierung noch immer nicht für so unumstößlich sicher halten kann, wie man nach Jantzens Darstellung vermuten könnte; ja die Gründe, die für eine Hinabrückung der Magdeburger Arbeiten ins sechste Jahrzehnt sprechen könnten, haben sich seit dem Erscheinen der Paatzschen Arbeit, auf die sich Jantzen in erster Linie stützt, sogar um einiges vermehrt: einmal hat Giesau dem Meister des Magdeburger Otto-Denkmals eine Blattkopf-Konsole zuschreiben können, die (im Gesichtstypus mit den Wappen-Jungfrauen und dem Mauritius, im ornamentalen Detail mit den zwei alten Konsolen des Jungfrauen-Portals aufs Beste zusammenstimmend) aus guten baugeschichtlichen Gründen um 1260 datiert werden kann [3]), sodann hat Beenken auf die enge Verwandtschaft hingewiesen, die die Magdeburger Verkündigungs-Maria mit der des Konstanzer Heiligen



Abb. 1. Marienkrönung. Sockelskulptur vom Westportal der Kathedrale zu Amiens.

[1]) Als einer der wenigen Sätze in Jantzens Buch, die man in einem kunsthistorischen Werke mit einem gewissen Bedauern liest, erscheint denn auch ein Panegyricus wie dieser: „gegenüber dieser elementar erregten und doch so disziplinierten Gewalt der Formensprache (scil. der „Sibylle") erscheint die Antike verklärt und still, der Moses Michelangelos künstlich und der Balzac Rodins ein bloßes Naturereignis."

[2]) Das Motiv des auch ikonographisch nicht leicht erklärbaren Flußgottes, das Curtius nicht mit Unrecht aus der hellenistischen Antike abzuleiten versucht, erinnert uns besonders stark an die Typik des italienischen „Klassizismus" um 1250—1300: vergleiche die dem Arnolfo di Cambio zugeschriebenen Brunnenreliefs in Perugia, Abb. bei Venturi, Storia dell'Arte italiana IV, Figur 19 und 20.

[3]) H. Giesau, Der Dom zu Magdeburg, 1924, Abb. 83. Zur Ikonographie des Reiterdenkmals hat Jantzen in dieser Ztschr., 1925, S. 125 ff. einen Nachtrag beigebracht, in dem er (auf Grund einer in den Vorträgen der Bibl. Warburg veröffentlichten Studie P. Schramms über das Herrscherbild des frühen Mittelalters) nachzuweisen sucht, daß die beiden Jungfrauen „Germania" und „Italia" darstellen. Dem steht aber u. a. entgegen, daß eine solche Personifikation der „Nationes" im XII. Jahrh. sonst nirgends mehr vorzukommen scheint. Wir halten also zunächst an unsrer Auffassung fest, daß die „Jungfrauen" — ikonographisch aus dem typischen Waffenträgerpaar abzuleiten — die besondere Beziehung Ottos zu der Stadt ausdrücken sollten, die ihre Rechte auf ihn zurückführte.

·abes von etwa 1270 und der des Regensburger Doms von etwa 1285 verbindet[1]). Diese Verwandt-
haft wäre bei einer Datierung der ersteren um 1240—45 ebenso überraschend, als sie bei einer Da-
rung um 1255—60 verständlich wäre; wir können also nicht umhin, in dieser Angelegenheit zu-
.chst für das „bescheidene non liquet" zu plädieren. —

In Naumburg scheidet Jantzen „zwei Gruppen, die beide in sich noch einmal zu teilen sind": f der einen Seite Wilhelm, Timo, Dietmar und Konrad (d. h. die Figuren des Chor-Polygons, wenn man n Konrad an die Stelle des Sizzo gesetzt denken würde), auf der andern Hermann, Sizzo, Ekkehard, etrich und sämtliche Frauen. Die Unterteilung dieser zwei Gruppen, deren stilistischer Gegensatz it dem Unterschied zwischen der Reimsischen und Amiensischen Formensprache verglichen wird, folgt in dem Sinne, daß innerhalb der ersten Gruppe Wilhelm und Timo als Werke eines bedeutenden



Abb. 2. Marmouset vom Westportal der Kathedrale zu Amiens.



Abb. 3. Marmouset vom Westportal der Kathedrale zu Amiens.

benmeisters in den Vordergrund gestellt werden, während innerhalb der zweiten der — trotz Pinders ettungsversuch — tatsächlich recht mäßige Sizzo als Gehilfenarbeit in den Hintergrund geschoben wird. eser Teilung ist sicher grundsätzlich beizustimmen, nur daß wir Sizzo eher der ersten als der zweiten uppe (aber natürlich nicht etwa als Werk des genialen Wilhelm- und Timo-Meisters) zuweisen würden, ihrend wir uns über den arg zerstörten Konrad des Urteils enthalten möchten, und daß wir die sehr agdeburgische Regelindis, die aus der ganzen Versammlung ohne Zweifel am stärksten herausfällt, cht ohne weiteres der zweiten Gruppe einzuordnen vermögen. In der zweiten Gruppe offenbart sich r Stil des Naumburger Hauptmeisters, der auch die Lettner-Reliefs geschaffen hat, jedoch bleibt r Verhältnis zu denselben problematisch. Jantzen, wie Greischel, Pinder und bisher der Unter-ichnete, halten die Lettner-Reliefs für früher als die Chor-Statuen, zum mindesten für früher be-nnen (es ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß ihre Ausführung derjenigen der Chor-Figuren zeitweise rallel ging) — Giesau und Beenken aber haben sich für eine Umkehrung des Sachverhalts entschieden. an wird die in Aussicht stehenden Publikationen der beiden letztgenannten Forscher abwarten müssen,

[1]) Beenken a. a. O.

um sich ein endgültiges Urteil bilden zu können; vorläufig kann nur folgendes gesagt erden: Für einew spätere Entstehung der Lettner-Reliefs spricht erstens die Tatsache, daß der sicher relativ späte und auch nach Jantzens Meinung nicht mehr vom Hauptmeister geschaffene Cruzifixus des Lettner-Eingangs mit der Architektur des Lettners im Verbande steht; zweitens der Umstand, daß die Formensprache derjenigen Chorstatuen, die Jantzen mit Recht als die „stilistisch durchgebildetsten" anspricht, nämlich Ekkehard und Dietrich, Uta und Gepa, dem Stil der Lettner-Reliefs am nächsten kommt; drittens die enge Verwandtschaft zwischen den Lettner-Reliefs und den Schulwerken zu Meißen (vergleiche etwa den Kopf des Pilatus — Jantzen, Abbildung 122 — mit dem des Meißener Kaiser Otto, gute Abbild. bei Herbert Kunze, Die gotische Skulptur in Mitteldeutschland, 1925, Abbild. 19). Nun läßt sich zwar den ersten beiden Argumenten allenfalls begegnen: dem ersten mit der Hypothese, daß der Lettner aus praktischen Gründen erst nach Vollendung der Chorplastik zusammengesetzt oder wenigstens in der Mitte geschlossen sein könnte — dem zweiten mit dem Hinweis darauf, daß die besonders enge Beziehung zwischen den Lettner-Reliefs und jenen vier reifsten Stifter-Figuren nicht sowohl auf einer zeitlichen, als

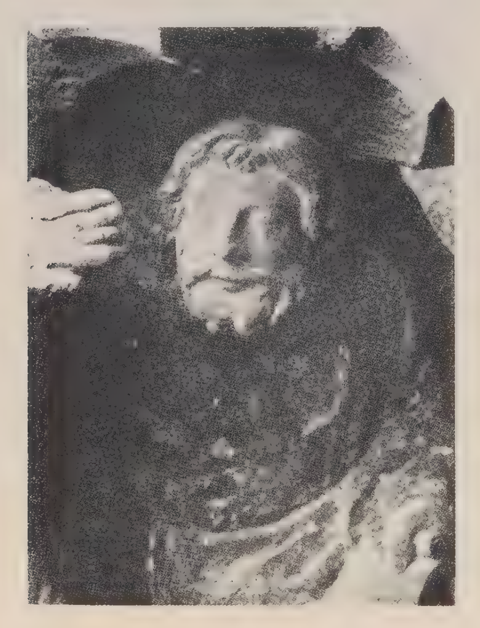


Abb. 4. Ausschnitt aus Abb. 1.

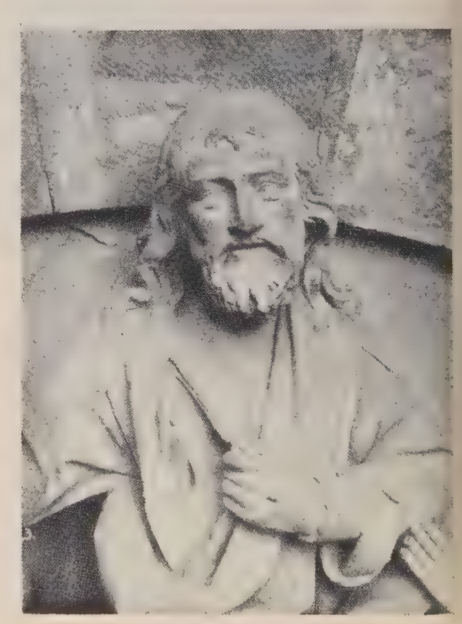


Abb. 5. Christus aus der Deesis des ehemal. Mainzer Westlettners.

vielmehr auf einer qualitativen Nähe beruhen würde, da eben nur Ekkehard, Dietrich, Uta und Gepa als wirklich eigenhändige Werke des Hauptmeisters angesehen werden könnten (tatsächlich ist uns beim Hermann die Eigenhändigkeit stets zweifelhaft gewesen); allein das dritte ist schwer wegzudisputieren, und der Unterzeichnete muß eingestehen, daß auch er jetzt die Auffassung Beenkens und Giesaus als die wahrscheinlichere anzuerkennen geneigt ist. Jedoch „Ich denke nicht," sagt Lessing, „daß man eine Schanze darum sogleich aufgibt, weil man voraussieht, daß sie in die Länge doch nicht zu halten sei"; und so mag denn ein Umstand erwähnt werden, der für die Spät-Datierung der Lettner-Reliefs immerhin eine gewisse Schwierigkeit bedeutet: der Umstand nämlich, daß sie sich motivisch und stilistisch mühelos mit den Jugendwerken des Naumburger Hauptmeisters verknüpfen lassen, die Giesau in Amiens entdeckt hat[1]), während es nicht eben so leicht ist, von diesen eine Verbindung zu den Chorfiguren zu schlagen; und wenn es sich bei jenen Amienser Jugendwerken nur um szenische Relief-Darstellungen handelt, die der Natur der Sache nach mit vollplastischen Einzelfiguren nicht wohl vergleichbar erscheinen könnten, so könnte darauf hingewiesen werden, daß der Naumburger in Amiens auch freiplastische Arbeiten (wenn auch kleineren Maßstabes) ausgeführt zu haben scheint,

[1]) Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1924, Heft III.

daß diese sich ebenfalls leichter mit den Lettner-Reliefs als mit den Chorstatuen verknüpfen lassen. handelt sich um jene „Marmousets", die sich unter den baldachinartigen Konsolen der Gewände-uren befinden, und von denen wir einige als eigenhändige Arbeiten des großen Deutschen ansprechen dürfen glauben (einige andere kommen seinem Stil wenigstens nahe) — Gestalten, die sich aus ihrer gebung ziemlich deutlich herausheben und alles das, was später in Mainz und Naumburg zu körper-ter Entfaltung und Lockerung gelangt ist, gleichsam in massemäßiger Verdichtung und Gebundenheit man möchte sagen: noch im Puppenstande — vorgebildet zeigen (vgl. Abb. 1—9).

Den Zusammenhang zwischen den Naumburger Reliefs und den Fragmenten des ehemaligen inzer West-Lettners („Deesis" und „Selige und Verdammte") behandelt Jantzen leider sehr kurz; lei- — denn hier liegt, wie es scheint, noch eine nicht ganz behobene Schwierigkeit vor. Gewiß sind die ziehungen die denkbar engsten, allein die Mainzer Stücke weisen, besonders was den Kopf-Typus an-rt, untereinander Verschiedenheiten auf, die sich bei näherer Betrachtung eher zu vertiefen als aus-

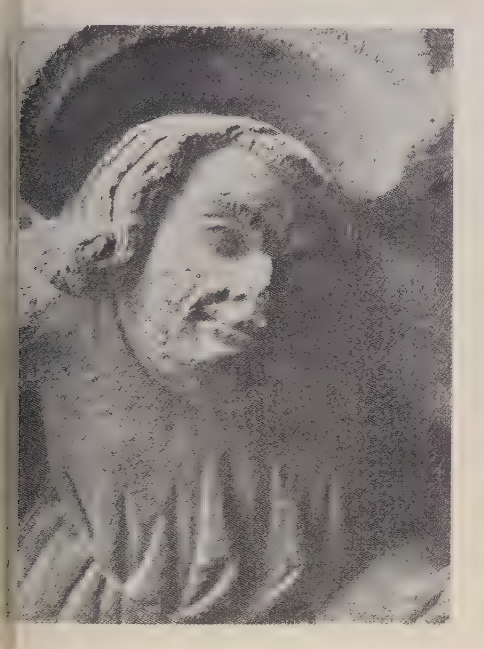


Abb. 6. Ausschnitt aus Abb. 2.



Abb. 7. Johannes aus dem Abendmahl des Naumburger Lettners.

leichen scheinen: je öfter man diese drei Dinge — Naumburger Reliefs, Mainzer „Deesis" und Mainzer lige und Verdammte" — nebeneinander hält, um so mehr scheint die „Deesis" den, wenngleich teren, Naumburger Arbeiten näher zu rücken und von den gleichzeitigen „Seligen und Verdamm-" sich zu entfernen. Daß die „Deesis" ein eigenhändiges Werk des Naumburgers darstellt, scheint ier — allein gerade diese stilistische Nähe zwischen dem zeitlich Getrennten macht es zweifelhaft, ob nt für die „Seligen und Verdammten" (bei denen man, als bei gleichzeitig entstandenen Werken, entlich eine noch viel unmittelbarere Verwandtschaft mit der „Deesis" erwarten müßte) ein einheimisch, n. mittelrheinisch, geschulter Mitarbeiter anzunehmen ist, der freilich nach dem Entwurf und unter ngster Aufsicht des Hauptmeisters gearbeitet haben müßte. Vielleicht, daß Beenkens und Giesaus likationen auch diese Frage entscheiden werden. —

Im Grundsätzlichen angreifbar erscheint uns nur der Abschnitt über Straßburg; nicht etwa, die künstlerische Würdigung der Monumente angeht (die läßt auch hier an Kraft und schöner Fülle hts vermissen), wohl aber was ihre historische Einordnung betrifft. Nach der bisherigen communis nio verraten die Werke des Ecclesia-Meisters (wenn es wirklich nur einer war) ausnahmslos die Schu-g ihres Schöpfers in den Ateliers der Chartreser Querhäuser, zumal des nördlichen, dessen „Beati-ines", wie Voge erkannte, die nächste stilistische Parallele zu den Straßburger Arbeiten darstellen.

Demgegenüber will Jantzen, der die Reihe dieser Schöpfungen schon um 1220 beginnen läßt, die Beziehung zu Chartres, wenn auch nicht gänzlich in Abrede stellen, so doch auf das Maß einer „sekundären“ Beeinflussung einschränken und sie, was entwicklungsgeschichtlich das Wichtigste ist, für einen Teil der erhaltenen Werke, nämlich die sechs Apostel an den Gewänden des Südportals, überhaupt nicht anerkennen. Die gesamte Entwicklung des Meisters sei also, soweit die Werke erhalten sind, folgendermaßen verlaufen: zunächst jene unchartresischen Gewände-Apostel des Südportals — das, ebenfalls entgegen der herrschenden Meinung, von vornherein als Statuen-Portal intendiert gewesen sei, jedoch einen provinziell-französischen, besonders in Burgund verbreiteten, und vor allem durch das Fehlen der Baldachine gekennzeichneten Portal-Typus nachbilde —; dann der Weltgerichtspfeiler; dann Ecclesia und Synagoge; endlich die Tympana des Südportals. An dieser Aufstellung erscheint nur so viel richtig, daß die Figuren des Weltgerichtspfeilers der Ecclesia und Synagoge vorangehen, und daß die Tympana eine noch entwickeltere Stilphase bezeichnen dürften. Alles andere dürfte kaum haltbar erscheinen. Daß dem Südportal ursprüngich ein Statuenschmuck nicht zugedacht gewesen ist, geht aus zahlreichen Indizien hervor: aus der Dis-

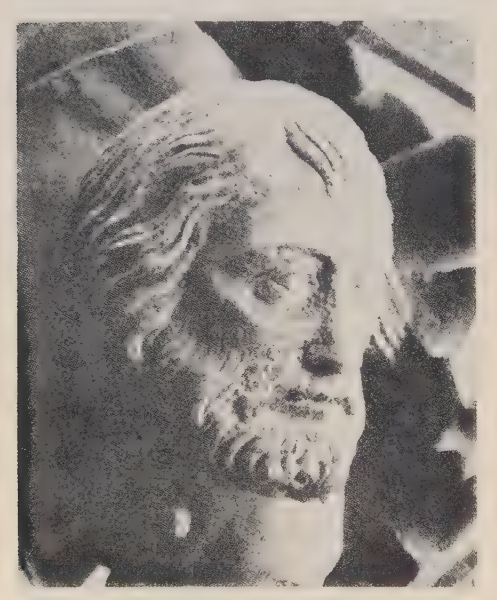


Abb. 8. Ausschnitt aus Abb. 3.

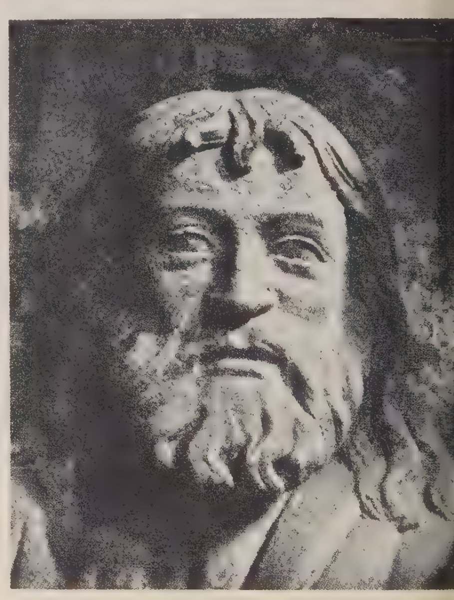


Abb. 9. Christus aus dem Abendmahl des Naumburge Lettners.

krepanz der Kämpfer über Ecclesia und Synagoge einerseits, Gewändestatuen andererseits; aus der Ab stoßung des inneren Archivoltenwulstes; aus der abweichenden Ornamentbildung an den Kapitälen un an der Fußleiste des Krönungsreliefs; endlich (was für das Problem der Gewändestatuen das Wichtigst ist) aus dem Vorhandensein von Schaftringen links von Ecclesia und rechts von Synagoge, die ursprüng lich — wie noch heute an der Replik von Neuweiler — bestimmt um die ganzen Gewände herum liefen [1]). Und wenn die Baldachin-Bekrönung fehlt, so dürfte sich das aus der nachträglichen Einfü gung der Gewändefiguren in einen eigentlich zu schmalen Raum (bei der Bamberger Adamspforte ha ja gerade das Nicht-verzichten-wollen auf die Baldachine zu einer recht empfindlichen Dissonanz ge führt) mindestens ebenso gut erklären als aus der Anlehnung an die von Jantzen angeführten „burgun dischen“ Vorbilder — woboi daran erinnert werden mag, daß auch das Mittelportal der Westfassade vo Chartres (das ja all' jenen „provinziellen“ Portalen von Dijon, Château-Chalon, Valcabrère usw. a gemeinsames, nur der Figuren-Archivolten entkleidetes Vorbild zugrundeliegt) der Baldachine en

[1]) Der Unterzeichnete verdankt den Hinweis auf das zweite und vierte Indicium der Freundlic keit von Professor Otto Schmitt.

rt [1]). Damit entfällt zunächst der äußere Grund für die Annahme, daß die Gewändestatuen des ßburger Südportals erheblich älter seien als seine Tympana [2]); aber auch die inneren Gründe heinen nicht stichhaltig; ist es schon an und für sich nicht eben wahrscheinlich, daß der Meister rst die Gewände-Apostel vollendet hätte, dann (wie man annehmen müßte), nach Chartres gegan- wäre, nach seiner Rückkehr aber zunächst den Weltgerichtspfeiler sowie Ecclesia und Synagoge rbeitet hätte, um endlich im Alter die Tympana eben desselben Portals zu schaffen, für dessen Gewände e „Jugendwerke" bestimmt gewesen waren, so zeigt die Betrachtung der erhaltenen Apostelköpfe — Körper sind ja leider zerstört — u. E. zur Evidenz, daß die Gewände-Figuren den Evangelisten des ltgerichtspfeilers nicht vorangehen, sondern dieselben voraussetzen. Wir haben hier den für die deutsche stik des 13. Jahrhunderts geradezu typischen Fall vor uns, daß ein den französischen Quellen ferner ender Künstler die Typen eines in Frankreich selbst erzogenen Meisters in der Weise umgestaltet, daß sie gleich barocker und romanischer, zugleich malerisch-bewegter und primitiv-ungefüger erscheinen, dadurch, einseitig betrachtet, den trügerischen Anschein höheren Alters erwecken können. Der Kopf eines wände-Apostels (Jantzen, Abb. 11) wirkt gewiß in bestimmten Zügen, vor allem durch die stärker hervor- llenden Augen und die steilere Stirn, weit altertümlicher, als der des Lukas vom Weltgerichtspfeiler ntzen, Abb. 2); aber er offenbart sich durch andere Eigentümlichkeiten — vor allem durch die skizzen- tere Behandlung des Haares, die stärkere, tief schattende Einbohrung der Augenwinkel oder der r zwischen den einzelnen Locken — dann doch als ein im Sinn des malerisch Bewegten entwickel- s Gebilde, und man könnte mutatis mutandis von einem ähnlichen Verhältnis sprechen, wie es in nberg zwischen dem Meister des Fürstenportals und dem Meister der Adamspforte (beziehungsweise Heimsuchungs-Meister) besteht: dieselben physiognomischen Bestandteile, die am Weltgerichtspfeiler Sinne klarer, fast ziselierter Vollendung durchgebildet sind, erscheinen an den Portalgewänden im ne eines gleichzeitig rauhen und pathetischen Ungestüms umgestaltet. Daß der Apostelkopf (man ucht bloß die Bartlocken in der Umgebung des Kinnes, die Haarfrisur oder die Augenbildung zu be- hten) eine stilistisch etwas gröbere, aber entwicklungsmäßig eher fortgeschrittenere Umformung s Lukaskopfes darstellt, scheint uns besonders an der Behandlung der Stirnfalten kenntlich zu den: bei dem Evangelistenkopf ein zartes Mitgehen der Falten mit der gegebenen Architektur des nschädels, bei den Aposteln ein wahlloses Einzeichnen rein graphisch angeschauter und über- nmener Rillen in eine gleichsam neutrale Fläche. Selbst das kann aber nicht als jugendliche Zügel- gkeit gedeutet werden, sondern es offenbart sich darin eben die Neigung zur Ausdruckssteigerung auf sten der Formvollendung, wie sie in Deutschland ganz allgemein für die „zweite" Phase einer prünglich stark französierenden Schulentwicklung bezeichnend ist. Ja man darf annehmen, daß dem öpfer dieser auch sonst von einem eigentümlichen und durch ihre Stellung und Bedeutung eigent- nicht recht motivierten Pathos beherrschten Apostel (schon der bisher betrachtete Kopf hat durch schräg emporgezogenen Brauen etwas Heroisch-Leidendes, und der Johannes vollends, im Typus sterbenden Maria des Tympanonreliefs nahe verwandt, konnte mit Recht mit Schöpfungen des per- nenischen Barock verglichen werden) neben den Evangelisten des Weltgerichtspfeilers auch schon Türfeld mit dem Marientode bekannt war, und daß er, im Physiognomischen hauptsächlich an jene anschließend, gleichwohl im Ausdruck mit diesem zu wetteifern suchte.

Für uns beginnt also die Reihe der Werke, die wir als Schöpfungen des Ecclesia-Meisters zu be- chten pflegen, nicht mit den Gewände-Aposteln, sondern mit den Figuren des Weltgerichtspfeilers, in en ja auch die Chartreser Einflüsse am kräftigsten nachwirken, d. h. das ganze Oeuvre setzt von vorn- ein die Chartresische Schulung voraus; dann erst folgt die (vom baulich-technischen Standpunkt aus iger dringliche) Arbeit an den Portalen, bei der der Künstler, teils der Zeitersparnis wegen, teils wohl h deshalb, weil ihm das Problem der isolierten Standfigur nicht mehr in erster Linie fesselte, sich nur die

[1]) Auch die eigentümliche Reduplikation der Statuen-Untersätze dürfte daraus zu erklären sein, die Figuren (wenn anders sie nicht in einer damals nicht mehr zulässigen Weise gelängt werden soll-) den schmalen und gestreckten Raum, in den sie einzustellen waren, nur bis zur Hälfte auszufüllen mochten, weshalb man das leer verbleibende Stück nach Möglichkeit zu vermindern bestrebt war.

[2]) Die Frage nach dem absoluten Datum der Gewände-Statuen (ob „um 1220", wie Jantzen nimmt, oder „um 1230", wie man bisher meist vermutete) erscheint uns nicht von ausschlaggebender deutung, da selbst eine Datierung im Sinne Jantzens den Einfluß der Chartreser Querhaus-Skulpturen, denen schon um 1215 ein Teil vollendet, ein anderer wenigstens in Arbeit gewesen sein dürfte, nicht schließen würde; gesichert ist aber die frühe Datierung jedenfalls nicht, denn niemand weiß, ob eine in er Straßburger Urkunde von 1220 als verstorben erwähnte „Sabina" mit der berühmten Stifterin des en Gewändeapostels identisch ist, und, wenn sie es war, ob dieser nicht erst auf Grund eines Vermächt- ses mehr oder minder geraume Zeit nach ihrem Tode ausgeführt wurde.

szenischen Reliefs und die dramatische Ecclesia- und Synagoge-Gruppe vorbehielt, die Gewände-Apostel aber jüngeren und vermutlich nicht mehr unmittelbar in Frankreich geschulten Kräften überließ.

Man braucht es eigentlich kaum mehr auszusprechen, daß die Chartreser Ableitung der Größe des Straßburger Meisters nichts nimmt, sondern seine originale Kraft und seine ganz unfranzösische Leidenschaftlichkeit nur um so strahlender hervortreten läßt. Auch soll durchaus nicht abgeleugnet werden, daß er in vielen Dingen vom Stil der Chartreser Querhaus-Plastik unabhängig ist (wenngleich uns Jantzen auch in dieser Beziehung, z. B. in bezug auf den Marientod, zu weit zu gehen scheint), und auch auf Byzantinisches, auf Einheimisch-Deutsches — vielleicht sogar auf die deutsche Miniaturmalerei —, und namentlich auf die Antike zurückgreift. Nur hat er sich schwerlich unmittelbar an provençalischen Sarkophagen und pergamenischen Barockskulpturen geschult; sondern wie Dürer seine ,,antikische Art" den Italienern verdankte, so dürfte er die seine in Frankreich vorbereitet gefunden haben: es ist z. B. keineswegs ausgeschlossen, daß er ebensowohl wie in Chartres auch in Reims geweilt hat, wo schon um 1215—1220 der Stil der Porte St. Sixte und mehrerer antikisierender Chorkapitäle, und um 1225 der Stil der Visitatio und des Mannes mit dem Odysseuskopf ausgebildet war [1]).

Die vorstehenden Zeilen waren niedergeschrieben, als dem Unterzeichneten die ausführliche Würdigung bekannt wurde, die Hermann Beenken dem hier besprochenen Werke gewidmet hat [2]). Wir freuen uns, feststellen zu können, daß die Kritik dieses sachkundigen Beurteilers fast an denselben Punkten eingesetzt hat wie die unsere, — aber wir sind uns auch darin mit ihm einig, daß Jantzens Buch als ,,die umfassendste und zugleich eingehendste Einführung in die künstlerische Welt unserer großen Skulpturgruppen des 13. Jahrhunderts" bezeichnet werden darf.

Panofsky

[1]) Zur Reimser Chronologie vgl. einen demnächst erscheinenden Aufsatz des Unterzeichneten im ,,Jahrbuch f. Kunst-Wissenschaft". — Eine gewisse Schwierigkeit bereitet die Ableitung (,,Ableitung" mit allen notwendigen Einschränkungen verstanden) des eigentümlichen Kopftypus, wie er sich in den Evangelisten des Straßburger Weltgerichtspfeilers und (wie gesagt, unter Anlehnung an diese) in den Gewändeaposteln verwirklicht hat. Stilistisch und technisch offenbart sich auch in den Köpfen die Tradition der Chartreser Querhausateliers, aber hinsichtlich des rein Physiognomischen findet sich hier nicht allzuviel Verwandtes, höchstens daß man auf die von Franck-Oberaspach hervorgehobene Ähnlichkeit des Straßburger Matthäus mit dem Chartreser Thomas (Südtransept, Mittelportal, linkes Gewände; Houvet, Portail Sud, I, Pl. 28) verweisen kann. Vielleicht darf man die Frage aufwerfen (denn Jantzen hat für dieses Teilproblem keine neue Lösung in Vorschlag gebracht), ob nicht auch die älteren Chartreser Skulpturen einen gewissen Einfluß auf die Physiognomik des Straßburgers ausgeübt haben könnten. Man hält es zwar im allgemeinen für ausgemacht, daß mittelalterliche Künstler sich nicht von zeitlich weit zurückliegenden Werken, sondern nur von den Erzeugnissen ,,up to date" beeinflussen zu lassen pflegten. Aber immerhin gibt es Ausnahmen (sogar der Bamberger Heimsuchungsmeister hat sich ja bei seinen Reimser ,,Entlehnungen" durchaus nicht an das Modernste gehalten); und wenn man bedenkt, daß die frühen Chartreser Statuen an Ort und Stelle stets mit besonderer Pietät betrachtet und bewahrt wurden, und daß gerade ihre Köpfe, so weit sie vom Hauptmeister herrühren, zu den feinsten und beseeltesten Schöpfungen des ganzen Mittelalters gehören, so hat die Vorstellung, daß auch der große Straßburger diese ehrwürdigen Zeugnisse einer großen Vergangenheit bewundert und sich an ihnen inspiriert hätte, nichts schlechthin Unmögliches an sich. Vergleichen wir etwa den Kopf des Markus vom Straßburger Weltgerichtspfeiler (Jantzen Abb. 13) mit zwei Königsköpfen vom Chartreser Portail Royal (Houvet, Portail Royal, Pl. 16 und Pl. 20), so glauben wir trotz aller Unterschiede der stilistischen Durchbildung gewisse Ähnlichkeiten der zu Grunde liegenden Formauffassung zu erkennen, die gerade gegenüber den jüngeren Chartreser Köpfen bemerkenswert sind: die fein gehöhlten, aber nicht eigentlich mageren Wangen, die geraden, an den Flügeln etwas breiten Nasen, die etwas spitze, wie ein Blumenblatt nach außen gewölbte Unterlippe (Houvet Pl. 16), das auf eine leicht konkave Fläche reduzierte ,,Augenfleisch" (um einen Winckelmannschen Ausdruck zu gebrauchen), das nur in einem schmalen Grate mit der Stirn zusammentrifft (Houvet Pl. 20), vor allem aber die Augen selbst, die, unter ganz schwacher Andeutung der Unterlider und der inneren Augenwinkel, gleichsam in eine einheitlich modellierte Fläche eingeschlitzt erscheinen (Houvet Pl. 20). Wir sind uns durchaus bewußt, mit der Vermutung, daß sich in zwei stilistisch durch 7 oder 8 unerhört regsame Jahrzehnte getrennten Statuengruppen eine verwandte physiognomische Auffassung bekunde, ein Gebiet betreten zu haben, auf dem von ,,Beweisführung" kaum mehr die Rede sein kann; doch möchten wir die rein methodisch fesselnde Frage, ob hier, wo alle äußeren Bedingungen gegeben waren, nicht wirklich einmal den Fall einer Inspiration durch wesentlich ältere Vorbilder vorliegen könne, zum wenigsten als Frage formulieren dürfen.

[2]) Beenken, ,,Die Kunstliteratur" (Beiblatt zur Ztschr. f. bild. K.), 1925, S. 29 ff.

udwig Justi, Giorgione. 2 Bände, 290 und 390 Quartseiten. 41 und 22 Abb. Berlin, Dietrich Reimer. 1925.

Eine Umfrage bei den Prominenten frug kürzlich, welches Buch die Einzelnen im Jahr 1925 m stärksten beeindruckt hätte; Wilamowitz antwortete z. B.: ,,Dehio, Geschichte der deutschen Kunst". h bin kein Prominenter, aber wenn man mich früge, würde die Antwort lauten: Justis Giorgione, dem ich seit Juli lese.

Vor 17 Jahren erschien Justis erstes Buch über Giorgione, das schon energisch Bresche in die einung legte, Giorgione sei uns entschwunden und ein Mythus geworden. Giorgione stand aus dem unkel auf und bezeugte sich in einer stattlichen Bilderreihe als ,,Giorgione quattrocentista" und ,,Giorone cinquecentista", als das Gelenk, in dem Venedigs Malerei von der Stufe der Bellini umbiegt in den ohen Stil, der gleichzeitig in Florenz von Leonardo und Michelangelo gestaltet wird. Dies frühere Buch ar in einem etwas kecken Tone geschrieben und forderte die Attribuzler unsanft heraus; die feinsten esultate der Morelli-Schule, die von ihren Anhängern wie Kostbarkeiten gehütet wurden, wurden vom sche gestreift und ein ganz neuer Bau errichtet, vieles wurde in sein altes gutes Recht wieder eingetzt. Schon damals sagte man sich: ob Justi recht hat oder nicht, so genau wie er hat noch niemand e Giorgione-Bilder betrachtet, und selbst wenn er irren sollte in manchem, so lernen wir aus der neuen rt der Behandlung mehr als aus all den apodiktischen Zensuren der Attribuzler.

Nun ist ein zweibändiges, gänzlich neues Buch erschienen, in dem keine Zeile aus dem ersten uch übernommen ist, von Dietrich Reimer prächtig gedruckt, vornehm illustriert, soweit es für die nschauung nötig ist, aber kein Blatt zu viel. Die sieben gut erhaltenen Bilder Giorgiones werden in upferdruck abgebildet, über ihnen schwebt das alte, vornehme Papstwort: unus ex septem; die übrigen 18, cht so gut erhaltenen Bilder in Autotypie. Sie bilden ein geschlossenes Kompendium des ersten Bandes, r sich lediglich mit diesen Bildern qua Bilder beschäftigt und alle Fragen der Herkunft, Deutung und ebatte abschiebt. Dieser erste, entscheidende Band beruht auf Justis Auge und Gallerienotizen, er ist usschließlich vor den Originalen erlebt, erschaut und gestaltet worden. Also nichts von Lesefrüchten, eine Debatte mit der Zunft, sondern nur Auge und Urteil, beides scharf zupackend und klug abwägend. h kenne keinen Menschen in Europa, der Justi in der Bildbeschreibung die Stange halten kann. Schon üher hat er einmal Manets Fliederstrauß in einer Weise beschrieben, die einfach verblüffte. Nun macht sich mit all seinem Instinkt, seinem Blick, seinem Geist und — seiner Empfindung über diese 25 kostaren lieben Stücke, dreht sie hin und wieder, zueinander, gegeneinander, verzahnt sie in Vergleich und erschiedenheit 20-, 30-fach, stellt sie in einen unbezweifelbaren Zusammenhang, erkundet ihre Seele nd weist ihnen dann den weltgeschichtlich stolzen Platz in der Geschichte des europäischen Formillens an. Zwei Hauptgedanken kehren immer wieder: Justi zieht eine Linie von Giotto bis Rembrandt; n entscheidendem Winkelpunkt steht Giorgione; und zweitens: Leonardo, Michelangelo, Raffael und iorgione sind die vier Eckpfeiler der neuen Epoche. Aber während Leonardo doch schließlich Zeichner eibt (und in seinen Spätwerken malerisch enttäuscht), während Michelangelo der Plastiker ist und affael der Konturenmann, ist Giorgione der Maler dieses Quartetts und damit der Begründer jener alerei, die über Tizian, Tintoretto und Rubens zu Rembrandt führt.

Mit dieser Bildbewertung hat Justi geradezu einen neuen Typus in der kunsthistorischen iteratur geschaffen. Als ich studierte, sahen wir in dem Typus Jakob Burckhardt oder Carl Justi das Höchste; vor 25 Jahren gab dann Wölfflin eine ganz neue Richtung, die neue Gesetzmäßigkeiten aufvies, der das einzelne Kunstwerk meist als Beispiel, nicht als Sonderform wertete. Jetzt liegt hier ein ritter Typus vor, ein Buch, das an 25 Bildern lehrt, wie man Bilder betrachten und würdigen soll und ann im zweiten Band die Diskussion im weiteren Sinne aufnimmt. Carl Justi hätte Freude an seinem effen gehabt und vielleicht in seiner bescheidenen Art gesagt: das hätte ich nicht gekonnt. Wölfflin hat nmer betont, daß seine Art einseitig und eine bewußte Reaktion gegen ,,geistigen Gehalt" sei, die eine Veile ihren Dienst tun und dann wieder in die große Gesamtdebatte eingehen solle. Nun haben wir en neuen dritten Typus der Bilderbiographie.

In drei Hauptabschnitten werden die Themata: Feinheit und Rhythmus (1504—6), Gegensatz nd Auswiegung (1506—8), Vereinfachung und Steigerung (1508—10) unter dem doppelten Gesichtsunkt: Bahnen der Naturerfassung und Formeln des Bildaufbaus gestellt; dort Landschaft, Körper und Kopf, hier das symmetrische Bild, das Halbfigurenbild und das bühnenhafte Bild gesondert behandelt. Jun muß ich die 25 Bilder nennen, obwohl dieser kurze Bericht durchaus nicht die Neugier befriedigen vill. Also, erste Gruppe, a: drei Philosophen in Wien, Judith Petersburg, Bildnis Berlin; b: Castelfranco, Kreuztragung in S. Rocco, die 2 Uffizienbilder, die Hlg. Familie bei Benson, die Anbetung der Könige n der National Gallery und die Anbetung der Hirten bei Allendale. Die zweite Gruppe a: Die Fresken m Fondaco, das Giovanellibild, die Schiavone bei Crespi-Cook; b: der Altar in Madrid, das Urteil Salomos

iu Kingston Lacy, die Salome (Doria) und die Adultera (Glasgow); endlich die letzte Gruppe a: die beiden Selbstbildnisse in Pest und Braunschweig, die Venus, Idyll im Louvre; b: der Chrysosthomusaltar (von Sebastiano ausgeführt), der Cristo morto in Treviso, der Madonnenaltar im Louvre und das Konzert im Pal. Pitti.

Der II. Band beginnt mit prinzipiellen Erörterungen über den Vorgang des Gestaltens, die Schichtung des Gestalteten, reines Erleben des Geschaffenen, Ablenkungen; über diese 38 Seiten möchte ich heute noch nichts sagen, man muß da lange nachdenken, mir fehlen auch die naturwissenschaftlichen Kenntnisse. Dann setzt die „Geschichte des Werkes" ein und da liest es sich wie ein Roman. Wir kommen in die schimmernden Zeiten der alten vornehmen Sammler, von den Venezianer Aristokraten bis zu Karl I. und der Sammlung Orléans, und erfahren, wie es kam, daß Giorgiones Name lange Zeit den hellen festlichen Klang eines Meisters höchster Observanz besaß und wie dann Venedig ausgekauft wurde. Dasselbe melden die alten Quellen; hier kommt höchst reizvoll Dürer als Chronist und fachmännischer Kritiker zu Worte, aber auch Leonardo als Theoretiker. Nach der Gruppe Michiel und Meneghini etc. kommen dann die ersten zeitgenössischen Zeugen zu Wort, Vasari, dem Justi schon in dem früheren Buch eine starke Reverenz erwiesen hatte, Sansovino, Ridolfi etc. Nun steigt Justi etwas zögernd in die Zeit des 19. Jahrhunderts, das da ist die Zeit der Laientäufer, die goldene Zeit der Kenner und der Kritik der Gegenwart. Jetzt erst — nach 480 Quartseiten — geht Justi an den Inhalt der Werke (die drei Kapitel: Bildinhalt und Geistesgeschichte, die strittigen Deutungen der 3 Philosophen, der Familie des Giorgione, des Idylls und des Konzertes, endlich die Freiheit im Erfinden der Galeriebilder). Die Hauptsache hier: die meisten mythologischen Deutungen Wickoffs werden abgelehnt, sowohl Pallas und Eoander wie Hypsipyle, Louvrebild und Konzert werden als freie Situationsbilder gefaßt, Hartlaubs freimaurerische Deutungen werden teilweise anerkannt. Der Referent ist hier in vielem anderer Meinung; so sicher wie Tizians himmlische und irdische Liebe mythologisch zu deuten ist, so bestimmt sucht er bei dem Giovanellibild und bei dem Idyll noch eine spezifische Deutung. Aber das sind ja untergeordnete Fragen, und jedenfalls hat Justi länger über sie nachgedacht wie ich. Im nächsten Kapitel behandelt Justi die andern noch in Frage kommenden Bilder, die mitunter so schlecht erhalten sind, daß ein sicheres Urteil nicht mehr möglich ist oder mit Giorgione nur zusammenhängen. Stiche Zanettis, Campagnolas und v. d. Borchts, 4 Zeichnungen, die sogen. Truhenbilder und die strittigen Bildnisse (Borghese, Ariost, Temple Newsam der Broccardo, der Gattamelata und der Gaston de Foix) werden hier behandelt. Die „Kenner" werden sich besonders auf dies Kapitel stürzen, weil da vieles unentschieden bleiben muß und man gut Hypothesen aufbauen kann. Ich halte aber den ersten Band mit den 25 unbezweifelbaren echten Stücken für das viel Wichtigere, wenn es auch einen eigenen Reiz hat, ein fernes und leises Echo der Grundklänge aufzuspüren. — Den Schluß bilden zwei eindrucksvolle Kapitel über Giorgiones Stellung in der Geschichte der Naturerfassung und die Stellung des Werkes in der Geschichte der Bildform (Raum und Linie, Wirkung, Helldunkel, Farbe, Florenz und Venedig). Das Ganze 700 Quartseiten, kein Fremdwort, wo es nicht fachtechnisch unentbehrlich ist, in klarstem Deutsch (alle Jungdoleute müssen das Buch kaufen), alles auf die letzte, schlichteste Formel gebracht, so daß es jeder lesen kann, der seinen Geist einigermaßen in Zucht hat, reich durchsetzt mit Vergleichen aus anderen Gebieten, namentlich aus dem der Musik, als auch der Anthropologie, der Chemie, der Geologie, viele Zitate aus Goethe, aus Mozart und Bach. Das Buch enthält viel mehr als die Biographie und Ikonographie Giorgiones. Zunächst steht die ganze venezianische Malerei vor uns auf, von Bellini bis Tintoretto, und die einzelnen werden gründlich beleuchtet. Catena bekommt ordentlich eins versetzt, Bellinis Kraft und Grenze wird gezeigt, bei Tizian immer wieder das Handwerk gelobt, die Seelenkälte beklagt. Sehr schlecht kommt Sebastiano weg, namentlich beim Chrysosthomusaltar; da ist Justi durch die moderne Seuche gereizt, Bilder wie die Louvre-Madonna dem Sebastiano zu geben. Der Trecento bekommt eine Ehrenrettung, dagegen wird bei Masaccio nicht nur der Fortschritt, sondern auch die Verheerung geschildert, die er angerichtet hat. Sehr schöne Worte über Leonardo; aber hart das Urteil über seine Spätwerke. Beweglich alles, was er über Rembrandt sagt.

Als Thomas von Aquino einmal gefragt wurde, woher der Quell seines reichen Wissens stamme, zeigte er auf den Kruzifixus und sagte: „Seht hier den Quell meines Wissens". So ist auch bei Justi der eigentliche Quell seines geistigen Besitzes seine tiefe, reiche, feine und innige Empfindung. Die wird heute in Zeiten der Realpolitik nicht hoch gewertet, und Ungeduldige gehen darüber mit dem Worte: „na ja, selbstverständlich" schnell hinweg. Die tiefe Liebe zu einer der großen Geniusgestalten, an denen Europa sich immer wieder orientieren darf, ob es auf dem rechten Wege ist oder in einer Sackgasse, hat ihm die Feder geführt, nein das Herz erfüllt. Zwölf Jahre hat er an einem Stoff gefeilt, den andere für erledigt hielten; als er Adjutant in Kottbus war, habe ich ihn nachts über dem Giorgione angetroffen, den Lockungen des Kasinos fern bleibend. Selbst auf Reisen versagte er sich vieles, was augenblicklich

eniger wichtig war. Und so ist ein Meisterwerk geschaffen worden, das auch im Ausland moralische roberungen machen wird. Werden die Italiener solche Gabe neidlos und dankbar anerkennen? Nach en bisherigen Erfahrungen und Lionello Venturis Buch glaube ich es nicht. Wir warten darauf, daß e Gleichwertiges anbieten. Hier hat ein Berliner Galeriedirektor, dem jeder Tag unendliche Arbeit nd nie endenden Ärger bringt, die Nächte und Sonntage und Ferien zu einer Leistung verwandt, um e ihn auch gerade seine Galleriekollegen beneiden müssen.

Dies Referat ist sehr ärmlich und durchaus ungenügend. Aber dieser Giorgione wird uns noch auf ahre hinaus beschäftigen, direkt und indirekt. In eine Diskussion der Einzelheiten einzutreten, ist tzt noch nicht Zeit. Justi hat mit diesem Buch einen neuen Typus der kunstgeschichtlichen Literatur schaffen, den alle Kommenden zu respektieren haben. In Wien und London wird man die Gabe elleicht früher würdigen als in Berlin. Eins ist jedenfalls unbezweifelbar: wir sind in der Frage Giorgione tzt auf festem Boden, seine 25 Bilder sind uns definitiv zurückgeschenkt, und die Ausstrahlung ines Wesens in die Jahrhunderte ist deutlich. Versunkene Kostbarkeiten sind wieder ans Licht gemmen und strahlen in alter köstlicher geheimnisvoller Edelart. Eine deutsche Seele hat die Venezianer eele des großen Zorzo wieder enthüllt und die tiefen ewigen Gedanken des Meisters aus Castelfranco s Heutigen in vornehmster Form — goldene Früchte auf silbernen Schalen — dargeboten.

Paul Schubring

ax Frankenburger, Die Silberkammer der Münchener Residenz. Georg Müller, München 1923. Mit 91 Tafeln.

Von den großen und kunstgeschichtlich bedeutenden Sammlungen von älterem Gebrauchssilber s dem Besitz deutscher Fürstenhäuser ist eine vor Jahresfrist still und klanglos ins Ausland verkauft rden. Aus der Wiener Hoftafel- und Silberkammer des Hauses Habsburg ist der Bestand an künstisch beachtenswerten Arbeiten des Spätbarock, des Rokoko und Klassizismus ausgesondert und dem terreichischen Museum für Kunst und Industrie angegliedert worden. Über diese nunmehr der Öffentnkeit vorliegende Sammlung, die neben dem Tafelsilber auch Bronzen und namentlich Porzellan um-ßt, unterrichtet ein im Jahr 1923 erschienener kurzer Führer von Dr. Rich. Ernst. Über den künftigen rbleib der bisher unzugänglichen, an 15000 Einzelstücke umfassenden Silberkammer in der Münchener sidenz ist noch keine Entscheidung getroffen; aber alles, was an kunst- und kulturgeschichtlichen fschlüssen aus diesen Beständen herauszuholen war, ist nun in dem schon 1913 begonnenen Werk x Frankenburgers niedergelegt, das man kurz und bündig als mustergiltig bezeichnen darf.

Frankenburger, dem wir bereits ein ausgezeichnetes Buch über die Altmünchener Goldschmiedenst verdanken, beginnt mit einer auf den Archivalien beruhenden Geschichte der Wittelsbachischen berkammer, deren Anfänge in das 15. Jahrhundert zurückreichen. Wir verfolgen durch vier Jahrnderte das Auf und Ab ihres Inventars; das Anschwellen durch Erbschaften, Heiraten und durch die stellungen kunst- und prachtliebender Herrscher, deren hinterlassene Schuldenlast die Nachfolger eder zur Einschränkung zwingt; die Abgänge und Verluste durch Kriegsschäden, Kontributionen und anznöte, zeitweilig auch durch Veruntreuung und Diebstahl in Perioden einer nachlässigen Verwaltung. ist ein unaufhörlicher Wechsel, eine fortwährende Verfüngung insbesondere dadurch, daß öfter istisch veraltete Schätze eingeschmolzen wurden, um in jeweils modernen Formen wieder zu erstehen. handelte sich bei der Silberkammer eben nicht um Kunstwerke höherer Ordnung, wie sie in der Schatznmer der Münchener Residenz vereinigt sind, sondern um das dem jeweiligen Zeitgeschmack untelbar unterworfene Tafelsilber der Hofhaltung. Daher stammt der größte Teil des vorhandenen felsilbers aus der Zeit des Klassizismus, durchweg deutsche Arbeiten, bis im Empire der Ruf der Pariser ldschmiedekunst den Augsburgern den Rang ablief. Im Jahr 1816 wurde ein Tafelservice von den iser Goldschmieden Odiot und Biennais erworben, sehr ähnlich dem Tafelsilber von und nach Biennais, den Hauptbestand der Wiener Silberkammer bildet.

An die sehr ergebnisreiche Geschichte der Silberkammer schließt Frankenburger eine Übersicht gesamten Bestände und ein beschreibendes Verzeichnis von 129 ausgewählten Gegenständen, die auf . Lichtdrucktafeln abgebildet sind. Sie umfassen eine immerhin ansehnliche Zahl von kunstvollen bergefäßen des 16. und 17. Jahrhunderts, die als Leihgaben dem Bayr. Nationalmuseum überwiesen rden. Die kunstgeschichtliche Bestimmung dieser Stücke ist einwandfrei; nur bei einem Münzpokal . 7, Frührenaissance mit gotischen Reminiszenzen, kann ich mich der Datierung um 1600 nicht chließen. Der Pokal kann nicht nach 1540 entstanden sein.

Falke

Adolf Feulner, Peter Vischers Sebaldusgrab. München, R. Piper-Verlag.

Feulners kleines Buch über das Sebaldusgrab in Nürnberg orientiert in knapp gefaßten und anschaulich gegliederten Abschnitten über alle wesentlichen Probleme, die das kunst- und geistesgeschichtlich so überaus wichtige Werk des älteren Peter Vischer und seiner Söhne stellt. Als Führer zum Kunstwerk gedacht, erfüllt es in ansprechender Form die hier gestellte, nicht ganz leichte Aufgabe. Ergebnisse langjähriger Einzeluntersuchungen der verschiedensten Forscher (die ein Lit.-Verzeichnis aufführt) sind mit neuen Gedanken und Beobachtungen auf das glücklichste verschmolzen.

Im Mittelpunkt der Ausführungen stehen naturgemäß die Geschichte des Grabes, der Entwurf und seine Wandlung vom gotischen Hochgrab zum renaissancemäßigen Baldachingrab und die wesentlichste aller hier anstürmenden Fragen, der Anteil des Vaters und der Söhne. Das Zentralproblem ist heute wie früher dasselbe. Peter Vischer d. Ä. hat laut Inschrift mit seinen Söhnen das Grab vollendet; welche Bedeutung hat der Vater für das Grabmal und wie ist die Teilnahme der Söhne zu denken? Wichtig ist, daß Feulner gegenüber früheren Versuchen, dem Vater einen weitgehenden Anteil auch an dem figürlichen Schmuck des Grabes zu geben, diesen Anteil zugunsten der Söhne wesentlich einschränkt. Er gibt ihm die Rolle des „verantwortlichen Redakteurs" und sieht in ihm den Schöpfer der Mehrzahl der zahlreichen Sockelreliefs. Sicherlich ist es richtig, daß der Vater als Inhaber der Hütte und als Träger des Auftrages die Aufsicht über die gesamte Ausführung des Werkes geführt hat. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß er die Gußausführung geleitet hat, an dem figürlichen Schmuck aber ist er nicht nennenswert beteiligt; hier hat er in kluger Beschränkung der jüngeren Generation, vornehmlich den beiden in Italien gereisten Söhnen Hermann und Peter, freie Hand gelassen. Damit berührt sich eine andere Frage, die noch nie ernstlich gestellt worden ist: handelt es sich bei der berühmten Statuette, die den Vater im Schurzfell als Handwerker und Meister darstellt, in Wahrheit um ein Selbstbildnis? Stilistisch spricht alles für den jüngeren Peter, namentlich die Art, die Haare zu behandeln und die entscheidenden Partien des Gesichtes zu modellieren; was liegt näher, als in der Statuette ein Denkmal zu erblicken, das die Söhne dem Vater als Zeichen ihrer Dankbarkeit errichteten?

Einer Diskussion über Einzelfragen ist Feulner mit vollem Bedacht aus dem Wege gegangen, um den Charakter des Buches nicht zu gefährden. Wer sich im einzelnen über die bisher zur Diskussion gestellten Probleme eingehender zu orientieren wünscht, findet in einem besonderen Literaturverzeichnis eine Aufzählung der wichtigsten Bücher und Aufsätze.

Das Buch ist mit vierzig ganzseitigen Abbildungen ausgestattet, die den verschwenderischen Reichtum figürlichen Schmuckes ahnen lassen, der sich über das Ganze hinzieht. Die geschickte Auswahl der Abbildungen und besonders die Wiedergabe zahlreicher, bisher in Abbildungen noch nicht bekannter Details erhöhen den Wert des Buches, das sicherlich vielen ein willkommener Führer sein wird.

E. F. Bange

UNTERSUCHUNGEN ÜBER FRÜHE GEWANDPLASTIK

VON

KARL VON BEZOLD

Mit 15 Abbildungen

orbemerkung des Herausgebers:

Durch die Veröffentlichung dieser Arbeit sollen die Theorie und das Arbeitsverfahren Gustav Britschs zur wissenschaftlichen Diskussion gestellt werden — ohne daß sich der Herausgeber dieser Zeitschrift die methodischen Anschauungen des Verfassers zu eigen machen möchte.

Waetzoldt

I

Die Untersuchungen über Frühe Gewandplastik sind *kunstwissenschaftliche.* ie theoretischen Voraussetzungen zu der Bearbeitung dieses Themas sind durch die och der Veröffentlichung harrende *Theorie der bildenden Kunst* von *Gustaf Britsch* geben. Durch den Unterricht des im Jahre 1923 verstorbenen Forschers sind mir ese Voraussetzungen übermittelt worden. Die vorliegende Untersuchung ist keines- egs als eine vorläufige Bekanntgabe der Denkarbeit *Gustaf Britschs* gedacht, sondern s ein Versuch, an ein allgemein bekanntes und wissenschaftlich vielfach behandeltes offgebiet von einem neuen Standpunkte aus heranzugehen. Um die wissenschaft- he Fragestellung und die Forschungsweise zu erklären, ist es allerdings notwendig, wesentlichen erkenntnistheoretischen Grundtatsachen der „*Kunstwissenschaft*" zugeben. Die Bearbeitung und Herausgabe des Nachlasses von *Gustaf Britsch* rd im Laufe des Jahres durch *Egon Kornmann* (Starnberg) erfolgen. Erst diese kanntgabe der gesamten Ergebnisse der Denkarbeit *Gustaf Britschs* wird alle Fragen antworten können, die durch die hier unternommenen Hinweise auf die wesentlichen undtatsachen der „*Kunstwissenschaft*" entstehen werden.

Die „*Wissenschaft von bildender Kunst*" unternimmt es, alle Gegebenheiten, die ter den Begriff: „*Bildende Kunst*" fallen, nach einheitlichen Gesichtspunkten zu orschen. Wenn von *Bildender Kunst* die Rede ist, so kann an sehr verschiedene tsachen gedacht werden: an Bild, Haus, Trinkgerät, Zeichnung, Möbel, Garten usw.; en diesen Gegenständen gemeinsam ist aber das Vorhandensein einer bestimmten *stigen Leistung*, die von anderen Leistungen des menschlichen Geistes unterschieden rden kann. Soweit die genannten Gegenstände (Bild, Haus, Trinkgerät, Zeichnung, ibel, Garten usw.) Verwirklichung der *geistigen Leistung*: *Bildende Kunst* sind, veit gehören sie dem Forschungsgebiet der „*Kunstwissenschaft*" an. Die genannten genstände, die sogenannten „*Kunstwerke*", sind also Urkunden über diejenige stige Leistung, welche die *Kunstwissenschaft* untersucht; alle anderen Gesichts- nkte, nach denen diese Gegenstände sonst noch wissenschaftlich bearbeitet werden nnen, werden von der *Kunstwissenschaft* nicht berücksichtigt. Daher wäre den

genannten Gegenständen gegenüber zunächst die Frage zu stellen: inwieweit sie Verwirklichungen derjenigen *geistigen Leistung* sind, die unter „*Bildender Kunst*" zu verstehen ist.

Es sind also *künstlerische* Tatbestände an diesen Gegenständen von anderen zu unterscheiden, von physikalisch-chemischen, von historischen, von Gebrauchs-Beständen.

Einheitliche Grundlage für die *kunstwissenschaftliche* Bearbeitung der genannten Gegenstände ist die Frage nach der vorliegenden *geistigen Leistung*, die durch den betreffenden Gegenstand oder an ihm zur Verwirklichung gelangt ist. Einteilungen des Stoffes nach anderen Gesichtspunkten können *kunstwissenschaftlich* keine Geltung beanspruchen, wie z. B. die in „Baukunst" und „Bildnerei" usw. oder die in „Darstellende" und „Nicht-Darstellende" Kunst. Denn diese Einteilungen betreffen entweder lediglich die Mittel zur Verwirklichung der zu untersuchenden *geistigen Leistung* oder die Anlässe zur Verwirklichung, nicht diese selber; die ja in „Baukunst" und „Malerei" dieselbe sein kann, bzw. in „Darstellender" und „Nicht-Darstellender" Kunst. Die Einteilung des Stoffes ergibt sich dagegen allein aus der Art der *geistigen Leistung*.

Die Erkenntnis der *geistigen Leistung*, welche als die *Bildender Kunst* gegen andere geistige Leistungen abgegrenzt werden kann, geht aus von den phänomenalen Gegebenheiten, und als solche sind allein Reihen von *Gesicht-sinnes-Erlebnissen* nachzuweisen, die zur geistigen Verarbeitung gelangen. Weitere Sinnes-Erlebnisse wie z. B. *Gehör-* oder *Tast-sinnes-Erlebnisse* usw. kommen nicht in Betracht, solange es sich um *Bildende Kunst* handelt; ebensowenig wie solche Sinnes-Erlebnisse zur Erkenntnis von verwirklichten *Leistungen Bildender Kunst* (*Kunstwerken*) erforderlich sind. Die Leistung *Bildender Kunst* besteht also in der *geistigen Verarbeitung von Gesicht-sinnes-Erlebnissen*; und weiter — im Unterschied zu anderen Leistungen des menschlichen Geistes — allein in der *geistigen Verarbeitung von Gesicht-sinnes-Erlebnissen*. Abkürzungshalber soll für die sehr komplizierten Vorgänge der geistigen Verarbeitung die einfachste Leistung der Urteilssphäre eingesetzt werden: das Urteil, und in diesem Sinne wird von: *Beurteilung von Gesicht-sinnes-Erlebnissen* gesprochen werden.

Gustaf Britsch hat gelegentlich folgendes Gleichnis gebraucht, um die Eigenart der künstlerischen Denkleistung zu erklären: Zehn Künstler (Maler) stellen sich die Aufgabe, den Markusplatz zu Venedig zu bearbeiten, und daneben machen sich zehn Photographen an dieselbe Aufgabe. Notwendige Voraussetzung für beide Gruppen sind *Gesichtsinnes-Erlebnisse* vom Markusplatz in Venedig; der Markusplatz ist also für alle Bearbeiter gemeinsam *Anlaß* für ihre *Gesichtsinnes-Erlebnisse*. Die Bearbeitung des gleichen Themas ist nun eine sehr verschiedenartige. Die Künstler stellen eine Reihe von Überlegungen über ihre *Gesichtsinnes-Erlebnisse* an, d. h. sie verarbeiten ihre *Gesichtsinnes-Erlebnisse* und verwirklichen dann diese ihre verarbeiteten *Gesichtsinnes-Erlebnisse* in zehn sehr verschiedenen Bildern mit dem Titel: Markusplatz in Venedig. Wie verschieden die Leistungen sein können, wird deutlich, wenn dabei an Werke des *Gentile Bellini*, des *Veronese*, des *Renoir* usw. gedacht wird. Diese Bilder ermöglichen ausgestellt dem Publikum die *Nachbeurteilung* der verwirk-

chten zehn verschiedenen *Beurteilungen von Gesichtsinnes-Erlebnissen* vom Markus-
atz in Venedig und ermöglichen weiter, auf Grund dieser *Nachbeurteilung*, eine
steigerte *Beurteilung* eigener *Gesichtsinnes-Erlebnisse.* Das Ergebnis der Arbeit der
hotographen sind zehn photographische Aufnahmen, welche dem Publikum die
sichtsinnes-Erlebnisse der zehn Photographen verschaffen können. Diese zehn
ilder ermöglichen also *Gesichtsinnes-Erlebnisse* vom Markusplatz zu Venedig auch
r denjenigen, der in Wirklichkeit sich solche *Gesichtsinnes-Erlebnisse* nicht ver-
haffen kann; sie stellen einen Ersatz für den *Gesichtsinnes-Erlebnis-Anlaß* dar.

Endziel der Arbeit der Photographen wäre die vollendete farbige Kinemato-
aphie; Endziel der Künstler dagegen die vollkommene Verwirklichung ihrer *Beur-
lung*: ein Ziel, das in den Werken der großen Künstler mehr oder weniger erreicht
(*Gentile Bellini, Veronese, Renoir* usw.). Während die Photographie sich um *Wieder-
möglichung* von *Gesichtsinnes-Erlebnissen* bemüht, ermöglichen die Werke *Bildender
unst Beurteilung von Gesichtsinnes-Erlebnissen.*

Jede Berufung auf die *Anlässe* der *Gesichtsinnes-Erlebnisse*, welche im Kunst-
rk verarbeitet vorliegen, kann die künstlerische Leistung selbst nicht treffen, weil
se ja nicht in der Verwirklichung von *Anlässen für Gesichtsinnes-Erlebnisse* besteht,
ndern in der Verwirklichung von geistig verarbeiteten *Gesichtsinnes-Erlebnissen.* Im
genteil, *Anlässe* für *Gesichtsinnes-Erlebnisse* („Dinge“, „Gegenstände“) sind erst
f Grund der *Beurteilung* dieser *Gesichtsinnes-Erlebnisse* denkbar.

Alle Kenntnis der „Welt“ oder „Natur“ gründet sich auf die *Beurteilung* von Ge-
htsinnes-Erlebnissen, also auf *künstlerische* Denkvorgänge. Eine Unterscheidung
ischen „Künstler“ und „Nicht-Künstler“ ist daher zunächst nicht gegeben, da die *Be-
teilung von Gesichtsinnes-Erlebnissen* eine — für alle sehenden Menschen — allgemein-
ltige Tatsache ist. Ebenfalls ist die Möglichkeit der Verwirklichung dieser *Beurteilung*
gemein möglich, wie die Kinderzeichnung beweist. Die Verschiedenartigkeit zwischen
Künstler“ und „Nicht-Künstler“ kann nur in dem Grad der vorhandenen Möglich-
iten liegen, in dem Gesichtsinnes-Erlebnisse beurteilt werden können. Die Erkennt-
möglichkeit künstlerischer Denkleistungen ist grundsätzlich ebenso allgemein
geben wie die wissenschaftlicher Denkleistungen durch das nachweisbare Vorhanden-
n der *künstlerischen* Denkvoraussetzungen bei allen sehenden Menschen. Im *Kunst-
rk* liegt eine bestimmte *geistige Leistung* jedermann zugänglich vor; die Möglich-
ten, diese Leistung zu verstehen, ist zunächst — grundsätzlich — vorhanden, aber
r relativ zu den beim Nachbeurteilenden (Publikum) verfügbaren Denkvoraussetzun-
n. Die Übermittelung der künstlerischen Leistung reicht soweit, wie die jeweils
handene Möglichkeit des künstlerischen Denkens reicht. Völliges Verständnis der
reffenden Leistung wird nur dem möglich sein, der imstande ist, seine eigenen
sichtsinnes-Erlebnisse in gleicher Weise zu beurteilen wie es in der betreffenden
istung geschehen ist. Im anderen Falle sucht die *Nachbeurteilung* durch eingehendes
udium der betreffenden Leistung die eigenen Möglichkeiten zu entwickeln, und eine
artige Steigerung der eigenen Leistungen auf Grund der *Nachbeurteilung* fremder
twickelterer Leistungen, mit einem Wort: *Fortschrittc* im künstlerischen Denken,
d durchaus möglich und nachweisbar.

Die wissenschaftliche Bearbeitung künstlerischer Denkleistungen, die in den „*Kunstwerken*" verwirklicht vorliegen, bezieht sich auf folgende Fragestellungen: welche Leistung liegt vor; welche *Denkbedingungen* sind vorhanden und wie weit sind sie entwickelt; um welche Stufe der Beurteilungsweise handelt es sich; wieweit ist *Denkzusammenhang* innerhalb eines Werkes vorhanden bzw. nicht vorhanden. Ziel der wissenschaftlichen Forschung ist die einheitliche Erklärung aller Erscheinungen, die unter den Begriff: *Bildende Kunst* fallen, und endlich die Geschichte des künstlerischen Denkens.

Daß Werke der „Baukunst" nicht getrennt von solchen der „Malerei" oder des „Kunstgewerbes" behandelt zu werden brauchen, ist schon angedeutet worden; da die *Gesichtsinnes-Erlebnis-Anlässe* für den Nachweis der künstlerischen Denkleistung ohne Bedeutung sind, ist es offenbar auch gleichgültig, ob die Verwirklichung dieser Leistung an den betreffenden *Anlässen* selbst sich vollzieht oder unabhängig von ihnen. Es ist also gleichgültig, ob die künstlerische Beurteilung eines Kruges an dem *Gebrauchsgegenstand* „Krug" selber verwirklicht wird — an dem *Anlaß* für die zur *Beurteilung* gelangten *Gesichtsinnes-Erlebnisse* selbst — oder an einem ganz anderen *Anlaß* (z. B. auf einem Blatt Papier mit dem Stift). Im einen Falle handelt es sich um denselben Tatbestand wie im anderen: der „kunstgewerbliche Gegenstand" (Krug) wie die „Zeichnung" dienen in gleicher Weise zur Verwirklichung der betreffenden künstlerischen *Beurteilung*. Verschieden sind nur die *Verwirklichungsmittel* (Materialien und Techniken).

Der Untertitel zu der hier unternommenen *kunstwissenschaftlichen* Untersuchung könnte etwa folgendermaßen lauten: Versuch des Nachweises der Einheitlichkeit der *künstlerischen Leistungen* in räumlich und zeitlich weit getrennten Kunstgebieten. Als Belege für die Gleichartigkeit der Denkleistungen sind Denkmäler der Frühzeit griechischer, chinesisch-japanischer und abendländisch-mittelalterlicher („romanischer") Kunst neben ägyptischer Kunst und moderner Kinderzeichnung ausgewählt worden. Dabei sind als Ersatz für fehlende dreidimensionale Denkmäler wie als Parallelen zu dreidimensionaler Verwirklichung immer wieder zweidimensionale Denkmäler verwendet worden. Leider konnten alle diejenigen Fragen nicht berücksichtigt werden, welche die verschiedenen *Verwirklichungsmittel* betreffen; Voraussetzung zur Beantwortung derartiger Fragen ist genaueste Kenntnis der verschiedenen Materialien und Techniken, über die ich leider nicht verfüge.

Die Beschränkung bei der Bearbeitung der Denkmaler früher Kunst auf „*Gewandplastik*" ist keine sachlich gegebene; sie ist aber vorgenommen worden mit der Absicht, die Gleichartigkeit der künstlerischen Denkleistungen verschiedener Kunstgebiete besonders deutlich aufzuzeigen und ferner mit der Absicht, die Tatsache der *Weiterbeurteilung* einer *Erstbeurteilung* als eine auf logischem Denken beruhende Steigerung der Beurteilung — auf Grund bestimmter allgemein gegebener Denkvoraussetzungen — hervortreten zu lassen. Aus den angegebenen Gründen ist noch eine weitere Einschränkung vorgenommen worden: indem nur ein Teil der ausgewählten künstlerischen Tatbestände bearbeitet worden ist; so ist das Thema „Körper und Gewand" unberücksichtigt geblieben. Als Grenze, bis zu der die Unter-

uchung geführt wird, gilt für alle in Betracht kommenden Gebiete der Zeitpunkt, u dem die sogenannte „Modellierung" einsetzt. Ganz streng ist auch diese Grenze icht eingehalten worden, weil einige Beispiele der späteren Stufe bestimmte Tatsachen er vorhergehenden noch sehr deutlich aufweisen, und in dieser Hinsicht mit der rüheren Stufe zusammen untersucht werden können.

Die beigefügten Skizzen sind theoretische Zeichnungen, zuweilen auf Grund be-immter Denkmäler ausgeführt, aber ohne Kopien sein zu wollen. Sie sollen der Er-uterung der künstlerischen Probleme dadurch dienen, daß in ihnen das betreffende roblem *schematisch* herausgearbeitet erscheint.

Als *Anlaß* für die *Gesichtsinnes-Erlebnisse*, um deren geistige Verarbeitung und erwirklichung es sich hier handelt, ist für alle Kunstgebiete gemeinsam anzunehmen: er bekleidete Mensch. Gegeben ist in den Denkmälern nicht dieser *Anlaß*, sondern ne ganz bestimmte geistige Leistung, die bezeichnet wird als *Denkzusammenhang* wischen einem Farbfleck A („bekleideter Mensch") und einem Farbfleck U, der Um-ebung dieses Farbfleckes A.

Die Unterscheidung eines Farbflecks A („bekleideter Mensch") mit — mehr oder eniger — bestimmter *Ausdehnung* und *Farbigkeit* von „seiner" Umgebung, dem ogenannten Farbfleck U, dessen *Ausdehnungs-* und *Farbigkeit* beliebig vorgestellt ird, dieser *Denkzusammenhang*, ist als Grundtatsache jeglicher künstlerischen enkleistung zu bezeichnen. Dabei werden die beiden Farbflecke A („bekleideter Iensch") und U („Umgebung des bekleideten Menschen" oder sog. „Hinter-rund"), nicht in gleicher Weise gemeint; denn wenn aus der Fülle der Gesichtsinnes-rlebnisse ein Farbfleck A gemeint oder beachtet wird, so müssen zugleich alle übrigen arbfleck nicht — beachtet werden, d. h. zu unbeachteter Umgebung U werden für den emeinten Farbfleck A. Der *Denkzusammenhang* zwischen einem gemeinten Farb-eck A und der zum gemeinten Farbfleck A gehörigen unbeachteten Umgebung U ann durch alle Stufen künstlerischer Denkleistungen hindurch verfolgt werden. ür die Verwirklichung dieses Denkzusammenhangs stehen die verschiedensten Mög-chkeiten zur Verfügung. Zunächst kann der *A-gemeinte* Farbfleck hinsichtlich seiner *arbigkeit* (und zugleich seiner *Ausdehnung*) von dem *U-gemeinten* Farbfleck unter-chieden werden. Da die *Farbigkeit* anfangs gegenüber der *Ausdehnung* noch nicht estimmt beurteilt wird, handelt es sich also um die früheste Stufe der Farbbeurteilung: n *Hell-Dunkel-Unterscheidung*. Der gemeinte Farbfleck A („bekleideter Mensch") ird also mit dunkler Farbe von seiner hellen Umgebung U unterschieden bzw. mit eller Farbe von seiner dunklen Umgebung. Hier sei an die vorgeschichtliche ägyp-sche Vasenmalerei und die entsprechende Wandmalerei (Kom-el-achmar, Hiera-onpolis) erinnert. Drei-dimensional wird diese *Hell-Dunkel-Unterscheidung* durch erschiedenartige Behandlung der Oberfläche des betreffenden Materials verwirklicht, urch Polieren einerseits und Aufrauhen oder Belassen des *Werkbestandes* anderer-its (Abb. 1 b, c.); sowohl die ägyptische Kunst wie die griechische und chinesische Abb. 10) bieten Beispiele für derartige Verwirklichungsweisen. Als Verwirk-chung des Farbflecks U gilt in der Zeichnung: das Blatt Papier, auf dem gezeich-

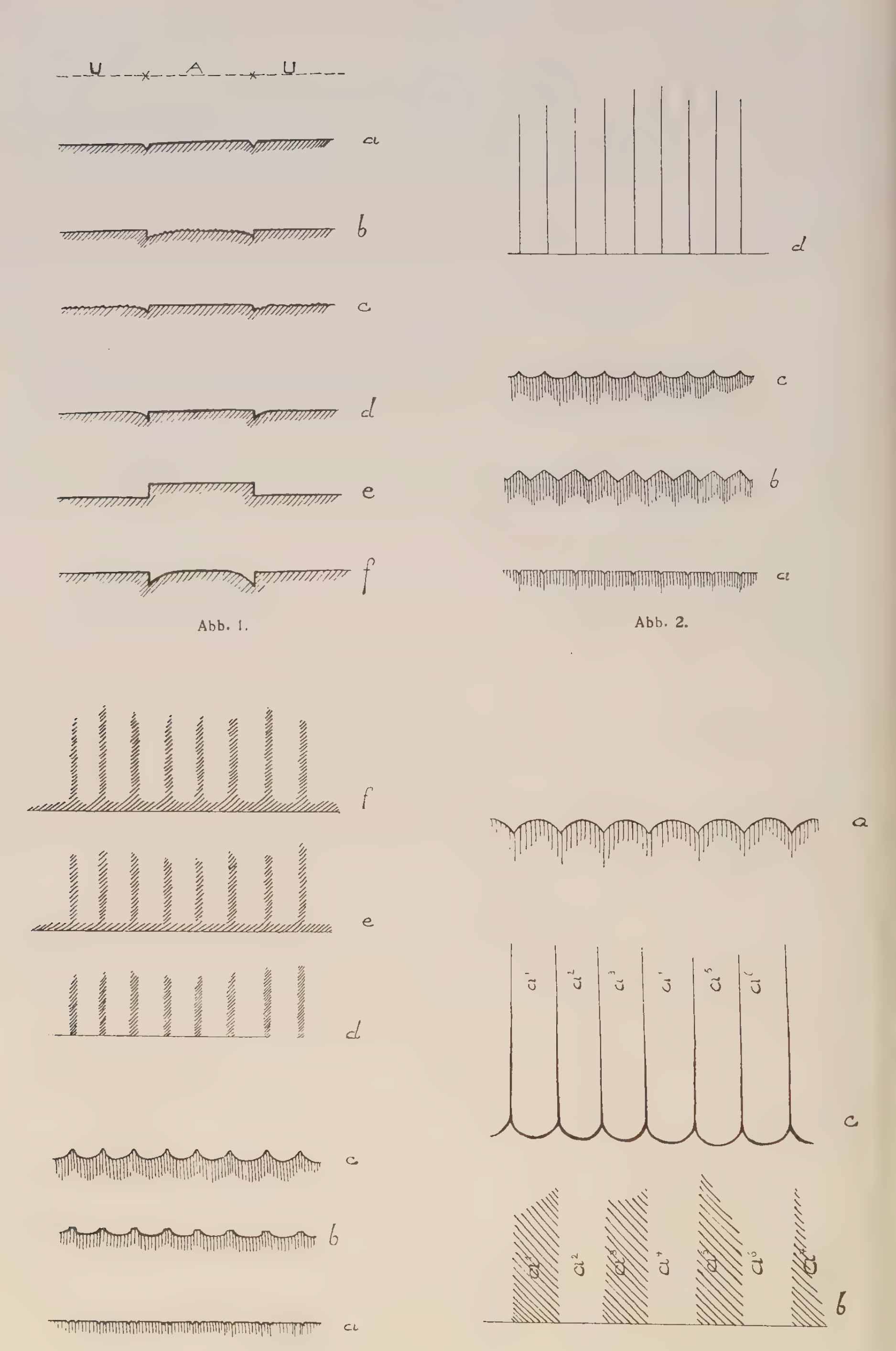


Abb. 1.

Abb. 2.

Abb. 3.

Abb. 4.

wird, in der Malerei: der verputzte Wandgrund, in der Plastik: die geglättete oder
geglättete Oberfläche des benutzten Materials. Scheinbar das Gegenteil ist bei Ver-
klichungen wie Abb. 1c der Fall. Aber der der Verwirklichung zugrunde liegende
nkzusammenhang ist derselbe geblieben, wenn auch die Art seiner Verwirklichung
vorhergehenden entgegengesetzt ist. In diesen Fällen wird nur die Farbigkeit des
piers bzw. der Stein-oder Holzoberfläche für die Verwirklichung des Farbflecks A
utzt, und damit dieser farbig von seiner Umgebung unterschieden wird, ist für
se, für den Farbfleck U, eine andere Farbigkeit geschaffen worden. Wenn die
ze Frühstufe meist nur den Farbfleck A verwirklicht und den Farbfleck U da-
en unverwirklicht läßt, so liegt darin der beschriebene Denkzusammenhang deut-
ausgeprägt: eben weil die zum Farbfleck A gehörige Umgebung U hinsichtlich
er Ausdehnung und Farbigkeit als *gleichgültig* oder *beliebig* beurteil wird, bleibt
unverwirklicht. Die Beurteilung des Farbflecks U als eines Farbflecks mit *beliebiger
sdehnung* und *Farbigkeit* gelangt auf diese Weise völlig zur Verwirklichung.
Die *Ausdehnungsbeurteilung* des Farbflecks A braucht aber nicht notwendig
ch *Farbe* bzw. *Hell-Dunkel* verwirklicht zu werden. Als Ersatz kann die *Um-
nzung* des A-gemeinten Farbflecks mit einem – mehr oder weniger bestimmt ge-
nteten – *Grenzstrich G* dienen. Den frühen „Zeichnungen" entsprechen die
hen „Gravierungen"; der Farbfleck A wird dabei mit seiner *bestimmten Begrenzung*
dem *unbegrenzten* (*beliebig ausgedehnten*) Farbfleck U unterschieden. Ein ge-
ser Konflikt kann bei Verwirklichungen wie Abb. 1a entstehen: sowie die Ritz-
e tiefer ausgeführt wird, kann die durch die Verwirklichung entstandene Grenz-
e des Farbflecks U beachtet werden. Im Gegensatz zum Farbfleck A wird aber
Farbfleck U *nicht begrenzt* vorgestellt. Die Ausschaltung dieses Konflikts zeigen
wirklichungen wie Abb. 1 d, e. Die verschiedene *Ausdehnungsbeurteilung* der
den Farbflecke ist mit 3-dimensionalen Verwirklichungsmitteln besonders klar
auszuarbeiten. Während bei Abb. 1 e der Farbfleck U in seiner vollständigen
sdehnung niemals erfaßt werden kann, weil er stets teilweise durch den Farb-
k A beschattet werden muß, bleibt dieser, der Farbfleck A, immer in seiner ganzen
sdehnung erhalten. Bei den sogenannten „Versenkten Reliefs" (Abb. 1 f) wird
Farbfleck A durch den Farbfleck U beschattet, im Widerspruch zu dem soeben
agten. Dieser Widerspruch ergibt sich aus der besonderen Art der Verwirklichung;
Beschattung des Farbflecks A ist nicht *beurteilt* in diesem Falle, sondern entsteht,
l der Farbfleck U nicht verwirklicht worden ist. Der geschilderte Denkzusammen-
g ist trotzdem gewahrt, da der Farbfleck A in diesem Falle noch in anderer Weise
seiner Umgebung unterschieden ist.

Diese neue Besonderheit der 3-dimensionalen Verwirklichungsweise soll nun an
em einfachen Beispiel erläutert werden (Abb. 5).

Die *Ausdehnungsbeurteilung* des A-gemeinten Farbflecks ist gegenüber ent-
echenden 2-dimensionalen Denkmälern eine gesteigerte. Zunächst ist die Aus-
nung des Farbflecks A („*Korb*") genau so beurteilt und verwirklicht, wie es 2-dimen-
nal oder mit den bisher erwähnten 3-dimensionalen Möglichkeiten geschehen würde
b. 5a); d. h. die *Richtung* der *Begrenzungslinie* des A-gemeinten Farbflecks ist *be-*

stimmt beurteilt. Dann aber ist zugleich eine weitere Ausdehnungsbeurteilung zur Ver-
wirklichung gelangt, die in dem Beispiel Abb. 5 a nicht enthalten ist: nämlich die von
Abb. 5 b („der Korb ist rund"). Die *Richtung* dieser *Begrenzungslinie* des A- gemeinten
Farbflecks ist, wie ein Horizontalschnitt (Abb. 5 d) zeigt, durch die „Modellierung" des
Farbflecks in horizontaler Richtung verwirklicht worden. Und drittens ist die seit-
liche Ausdehnungsbeurteilung (Abb. 5 c) über den ganzen Farbfleck hin verwirk-
licht, wie ein Blick auf den Vertikalschnitt (Abb. 5 e) lehrt („der Korb hat oben einen
geraden Rand und ist nach unten zu gewölbt"). In diesem Beispiel liegt also die
gleichzeitige Verwirklichung von den *drei verschiedenen* — auf Abb. 5 a—c zu-
sammengestellten — *Grenz-* (bzw. *Richtungs-*)*urteilen* vor.

Da die Beurteilung nur *nach einer Seite hin gültig* gedacht ist, nämlich nach

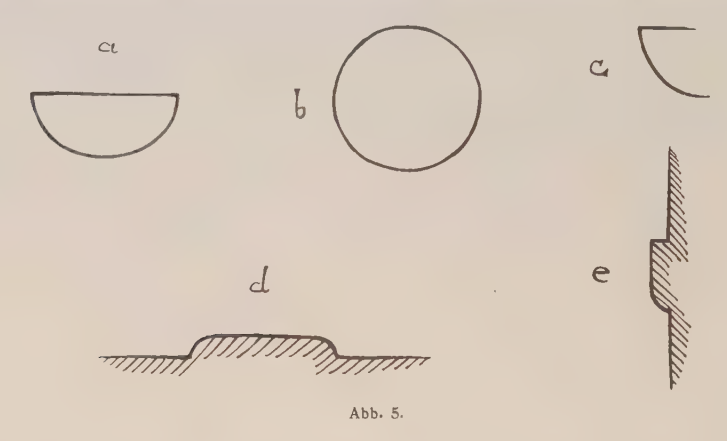


Abb. 5.

vorne (Relief), kann 5 d als vollkommene Verwirklichung des *Grenzurteils* 5 b gelte
und 5 e entsprechend für 5 c.

Als früheste Beurteilung oder als „*Erst-Beurteilung*" in dem eingangs erläuterte
Rahmen dieser Untersuchung kann ein Werk wie etwa Abb. 6 (Elfenbeintäfelche
aus dem Aha-Grab, Abydos; vorgeschichtliche Periode) nicht gelten. Beispiele fü
diese Beurteilungsstufe sind allgemein bekannt aus der vorgeschichtlichen ägyp-
tischen Kunst, aus der frühgriechischen „geometrischen" Vasenmalerei und aus
der modernen Kinderzeichnung; in dem beurteilten Farbfleck A sind „Körper"
und „Gewand" noch nicht unterschieden, lediglich der Farbfleck „Bekleideter Mensch"
ist als *so und so ausgedehnter* (*begrenzter*) Farbfleck von seiner *Umgebung* unterschieden.
In den eben genannten Gebieten, der vorgeschichtlichen ägyptischen Kunst, der „geo-
metrischen" Vasenmalerei, der modernen Kinderzeichnung, kann die auf die *Erst-
Beurteilung* folgende Beurteilungsstufe aufgezeigt werden als früheste Differenzierung
des Farbflecks A, als *Weiterbeurteilung* des in der *Erst-Beurteilung* gegebenen Tatbe-
standes. Und zwar wird nun in dem Farbfleck A wieder ein Farbfleck A 1 („Gewand")
von dem übrigen Farbfleck A2 („Körper") unterschieden (Abb. 6). Auf die Beurtei-
lung dieses Farbflecks A1 („Gewand", „Kleidung") erstreckt sich die vorliegende
Untersuchung allein, und von nun an wird unter dem *Farbfleck A* stets der soeben n

bezeichnete Farbfleck („Gewand") verstanden. Die *Farbbeurteilung* der frühen Plastik aucht in diesem Zusammenhange nicht berücksichtigt zu werden, da sie als eine bendere Leistung anzusprechen ist, die 2-dimensional über der vorhandenen 3-dimennalen Beurteilung nachträglich, und womöglich durch einen besonderen Künstler, r Verwirklichung gelangt. Es kann nur allgemein gesagt werden, daß diese *Farburteilung* über einfache *Farbunterreidung* nicht hinausgeht.

Auf Abb. 6 ist innerhalb des *Gentfarbflecks* „Bekleideter Mensch" besonderer *Farbfleck* „Gewand" urteilt, *mit bestimmter Ausdehnung* d *Farbigkeit.* Innerhalb des *Gentfarbflecks*; gegen den Farbfleck hin gilt also die *Grenze* des *Gentfarbflecks* zugleich für den *Einzelbfleck* A („Gewand") als Grenze. ese *Ausdehnungsbeurteilung* findet h noch zuweilen in Denkmälern s alten Reiches. (Z. B. Kunstschichte in Bildern. Neue Bearbeig, I. Heft, Seite 8, Abb. 7; Seite , Abb. 1.)

Im allgemeinen sind aber die nkmäler des Alten Reiches auszeichnet durch eine sehr weit vorschrittene *Grenzbeurteilung.* Abb. 6 t ein Beispiel für die früheste *Ausnungsbeurteilung* — was den Farbck A („Gewand") betrifft; die ühstufe beurteilt bestimmt nur die aupt-*Richtungsunterschiede* der *Benzung* des gemeinten Farbflecks. Beispiel der Abb. 6 sind die seithen Grenzen des Farbflecks A Schurz") identisch mit denen des *samtfarbflecks*, also für den Farbck A selbst nicht besonders beurteilt; beurteilt sind allein die obere und untere enze, und zwar lediglich als *so und so gerichtet* („wagerecht"). Diese *Grenzurteilung* mittels einfacher *Unterscheidung* der *Hauptrichtungen*, die kurz als *Richngs-Unterscheidung* bezeichnet wird, ist charakteristisch für die Kinderzeichnung er etwa die „Geometrische" Vasenmalerei; sie findet sich in der ägyptischen unst bei solchen Werken, welche offenbare Nachahmungen entwickelterer Leiungen sind wie z. B. der *Henuje-Sarg* (*Wreszinski*, Atlas zur altägyptischen



Abb. 6.

Kulturgeschichte, Tafel 87), die Zeichnung des Mittleren Reiches bei *Bissing-Bruckmann*, Denkmäler der ägyptischen Skulptur, München 1911, Tafel 32.

Schon die Denkmäler des Alten Reichs lassen eine sehr weit getriebene Differenzierung der in der *Grenze* enthaltenen *Richtungstatsachen* erkennen; diese durch allmähliche *Weiterbeurteilung* der einfachen *Richtungsunterschiede* zustande gekommene *Grenz-beurteilung* ist als Beurteilung von: *Richtungs-Zusammenhang* von der *Erstbeurteilung* (*Richtungs-Unterscheidung*) zu trennen.



Abb. 7.

Mit der *Weiterbeurteilung* der Umgrenzung des Farbflecks A geht zusammen die Beurteilung von *Richtungs-* (bezw. *Grenz-*)tatsachen innerhalb des Farbflecks A und die Verwirklichung dieser Beurteilung mittels „Innenzeichnung".

Die zuletzt genannten Beispiele enthalten außerdem die Beurteilung von *Richtungsveränderlichkeit* auf eine sehr einfache Weise verwirklicht, wie sie in der Kinderzeichnung vielfach festgestellt werden kann. Sie besteht in der zusammenhängenden Beurteilung der Ausdehnung des Farbflecks A („Gewand", hier „Rock") und der Farbflecke A1 und A2 („Beine"). Die Ausdehnung des Farbflecks A ist im Verhältnis zu den „Beinen" keine *gleichgültige* oder *beliebige*, und deshalb sind die rechts und links von den „Beinen" befindlichen Teile von A nicht *gleich groß* oder *gleichgültig* gemacht worden. Die Menschen der Abb. 8 sind nach links hin sich bewegend vorgestellt; die dieser Vorstellung entsprechende Beurteilung von *Richtungs-Veränderlichkeit* ist in diesen Fällen dadurch verwirklicht, daß die Ausdehnung von A — im Verhältnis zu den „Beinen" — links *A-gemeint* und rechts *U-gemeint* gemacht

rden ist; d. h. indem die links und rechts von den „Beinen" befindlichen Teile von nicht beiderseits *gleich groß* oder *gleich-gültig* gemacht wurden, sondern links „grö-". Die nächste Stufe in der Beurteilung von *Richtungs-Veränderlichkeit* wäre die-ige, welche den Farbfleck A selber als *richtungsveränderlich* beurteilt. Da die Früh-fe überhaupt durch vorwiegende *Grenz-* (bzw. *Richtungs-*) *beurteilung* ausgezeich-t ist, findet sich auch diese Denkbedingung durch eine eigenartige *Grenzbeurteilung* wirklicht. Abgesehen von den Richtungstatsachen der *Grenze* wird diese noch im nzelnen mit einer ununterbrochenen Folge von kleinen gleichwertigen *Richtungs-verscheidungen* versehen („Zick-Zack-linie", „Tremolierlinie"). Die Grenzbeur-ung der weiblichen Gewandfigur auf Abb. 7 (Wandmalerei aus dem *Menna*-Grab *Theben*, Neues Reich) weist eine solche Weiterbeurteilung auf. Gleiche Tatbestände d auf modernen Kinderzeichnungen anzutreffen.

Dabei wird nicht immer die ganze Grenze gleichmäßig *richtungsveränderlich* rchbeurteilt, sondern vielfach wird unterschieden zwischen *richtungs-unveränder-ier* Grenze („glatt anliegendes Gewand" oder „straff gespanntes Gewand") und *htung-veränderlicher* („locker, herabfallendes, gebauschtes Gewand") (Abb. 7). e griechische Kunst des 6. Jahrh. vor Chr. enthält eine Fülle entsprechender Be-nde; die Vasenmalerei wie die kleinasiatische oder festländische Gewandplastik tet zahlreiche Denkmäler, welche gerade die eben besprochene Denkbedingung vorzugt verwendet zeigen. Noch in der attischen Vasenmalerei des frühen 5. Jahrh. den sich häufig diese Grenzbeurteilungen (z. B. bei *Brygos*, *Hieron* und *Duris*).

Nach der Feststellung des Vorhandenseins der Denkvoraussetzung, welche als urteilung von *Richtungs-Veränderlichkeit* bzw. *Richtungs-Unveränderlichkeit* be-chnet wurde, in der Frühstufe (ägyptische Kunst und moderne Kinderzeichnung) ist e andere Denkvoraussetzung zu besprechen, die dieser Stufe nachweislich fehlt; aber ht nur dieser Stufe fehlt, sondern zugleich späteren Stufen fehlt, wenigstens durch-nittlich. Das Nicht-Vorhandensein der Denkvoraussetzung: *Ausdehnungs-Veränder-ikeit* kann besonders deutlich an den sogenannten „Vorbauten" der ägyptischen nnerschurze nachgewiesen werden. Die Erklärung für den durch die ägyptische Tracht gebenen *Gesichtsinnes-Erlebnis-Anlaß*: „Schurz" gibt *Bonnet* in einem Bande der „*Unter-hungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens* (*Sethe*, 7, Band 2): *Die ägyp-he Tracht bis zum Ende des Neuen Reichs*". Die *geistige Verarbeitung der Gesicht-nes-Erlebnisse* von einem derartigen *Anlaß* oder die *Beurteilung* eines derartigen *lasses* ist eine durchaus einfache gewesen und in Verwirklichungen festgelegt wie a den Skulpturen in einem Grabe in *Saqqarah* aus der 5. Dynastie (Kunstgeschichte Bildern = K. i. B., Heft 1, Seite 9, Abb. 1 oder *Fechheimer*, Die Plastik der Ägypter, rlin 1914, Abb. 13). Für den Männerschurz wurde ein sehr breiter Zeugstreifen nutzt; das Ende dieses Streifens hängt vorne-oben spitz und unten breit her-ter; die oben umgeschlagene Kante des Schurzstreifens hängt dabei an der einen te des Zipfels herab. Wird nun der betreffende mit dem Schurz bekleidete Mensch ch einer Richtung hin bewegt vorgestellt, so bleibt die ursprüngliche Beurteilung alten, weil noch keine Denkmöglichkeit für die Beurteilung der in solchen Fällen ftretenden Ausdehnungserscheinungen vorhanden ist. Der Farbfleck a („Schurz-

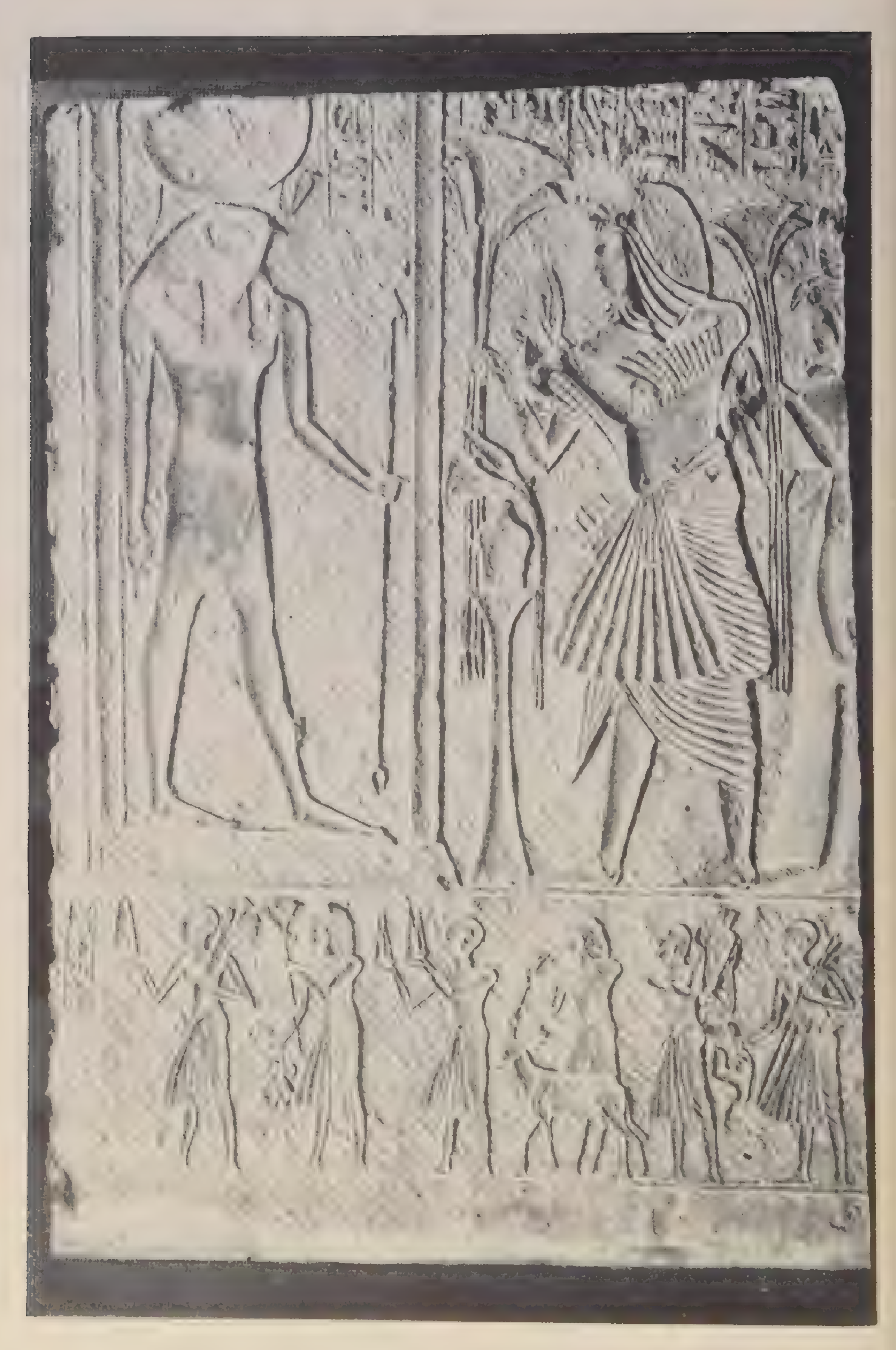


Abb. 8.

fel") wird *ausdehnungs-unveränderlich* (nicht „verkürzt") beurteilt und verwirklicht. selbe Tatsache läßt sich an Beurteilungen der Tracht des Neuen Reiches beobachten; demDenkstein aus der 19./20. Dynastie im *Berliner* Museum (Nr. 7275) ist der „Bausch" n Gewande des Toten *ausdehnungs-unveränderlich* beurteilt (Abb. 8). Aus Kinder-chnungen sind entsprechende Tatsachen allgemein bekannt.

Neben der Beurteilung *vollständig umgrenzter* Farbflecke besteht schon in der ihzeit gleichzeitig die nur *teilweise umgrenzter* Farbflecke. Hier ist ein weitere nkvoraussetzung aufzuzeigen: die Vorstellung von *allmählichem Übergang* eines *A-meinten* Farbflecks in den *U-gemeinten* Farbfleck. Als Beispiel möge der Denkstein Neuen Reiches (Abb. 8) dienen: wenn auch dieses Denkmal einer entwickelteren fe der ägyptischen Kunst angehört, so treffen doch die an ihm zu erläuternden Tat-tände durchaus für die frühesten Denkmäler zu; nicht nur für ägyptische, sondern au so z. B. für moderne Kinderzeichnungen. Als *Gesamtfarbfleck A* möge der „Schurz Sonnengottes" gelten; in diesem *Gesamtfarbfleck* sind nun verschiedene Teile unter-ieden: ein *Haupt-farbfleck* a1 (oberer Teil des „Schurzes" links) und ein *Neben-farb-k* a2 (unterer Teil des „Schurzes" rechts (Rechts und Links immer vom Betrachter !). Beide Farbflecke sind *nicht vollständig begrenzt*; die Ausdehnung des *Neben-bfleckes* a2 wird gegen den *Haupt-farbfleck* a1 hin anders beurteilt als gegen den rbfleck U hin: gegen U hin *bestimmt* und gegen a1 hin nicht. D. h. der Farbfleck wird nicht nach allen Seiten hin in gleicher Weise gemeint, sondern gegen den rbfleck a1 hin wird er *U-gemeint*; die Grenze zwischen a1 und a2 gehört nicht zu den Farbflecken gemeinsam, sondern nur zu a1, während a2 hier (gegen a1 hin) *ht begrenzt* vorgestellt ist. Die logische Bedeutung dieser Grenze kommt dadurch tande, weil eben die Ausdehnung des Farbflecks a2 gegen a1 hin als *U-gemeint* wirklicht worden ist. Die Verwirklichung ist derart klar, daß jede Möglichkeit geschaltet ist, die zwischen a1 und a2 verlaufende Grenze zu a2 und nicht zu zu beziehen. Diese klare Verwirklichung ist nur denkbar auf Grund der Denk-aussetzung, die als *Beurteilung von unmerklichem Übergang der A-bedeutung* eines rbflecks *in U-bedeutung* bezeichnet worden ist. Die *Unterscheidung* des Farbflecks als *Haupt-farbflecks* von dem *Neben-farbfleck* a2 beruht auf der *teilweisen* — im sammenhang mit dem Farbfleck a1 vorgestellten — *U-bedeutung* des Farbflecks

Der eben auseinandergesetzte Denkvorgang, die *Beurteilung von unmerklichem ergang* der *A-bedeutung* eines Farbflecks in *U-bedeutung*, liegt aller Beurteilung n „Überschneidungen" zugrunde.

Auf Abb. 9 sind an einem einfachen Beispiel die eben entwickelten Tatsachen gezeigt. So wie der Gesamtfarbfleck A („Gewand") vom Gesamt-Farbfleck U unter-ieden ist, so sind innerhalb des Gesamtfarbflecks die einzelnen Haupt- und benfarbflecke von einander unterschieden: indem etwa a1 an U3 grenzt (an den *U-meinten* Teil von a3) bzw. an U2 (an den *U-gemeinten* Teil von a2) usw. Mit welcher lkommenheit die vielfachen Übergänge von *A-bedeutung* in *U-bedeutung* innerhalb einzelnen Farbflecke in der ägyptischen Kunst herausgearbeitet werden konnten, lche Klarheit also die *Grenzbeurteilung* erreichen konnte, lehrt ein Blick auf den nkstein des Neuen Reiches Abb. 8; besonders zu beachten sind hier die *Grenzen*

der kleinen „Gewandzipfel", die bei den „Gewändern des Toten und seiner Frau vorne an der Gürtungsstelle" herabhängen. Mit der fortschreitenden Differenzierung des Farbflecks A („Gewand"), mit der *Unterscheidung* von *Haupt-* und *Neben-farbflecken* innerhalb eines *Gesamtfarbflecks A*, ist endlich auf Grund der eben besprochenen Denkbedingungen die Voraussetzung zu einer besonderen *Weiterbeurteilung* gegeben. Auf der Abb. 9 ist zu beobachten, wie sich durch frühe *Grenzbeurteilungen* für unser heutiges Denken gewisse Konflikte ergeben können. Der Konflikt für die *Nachbeurteilung* hat hier eine doppelte Ursache (9a): (die Grenze x ist zum Farbfleck a1 gehörig gedacht) die „umgeschlagene obere Kante des Schurztuches, die an der Einsteckstelle lose herunterhängt" was für die *Nachbeurteilung* zunächst zweifelhaft bleibt; denn

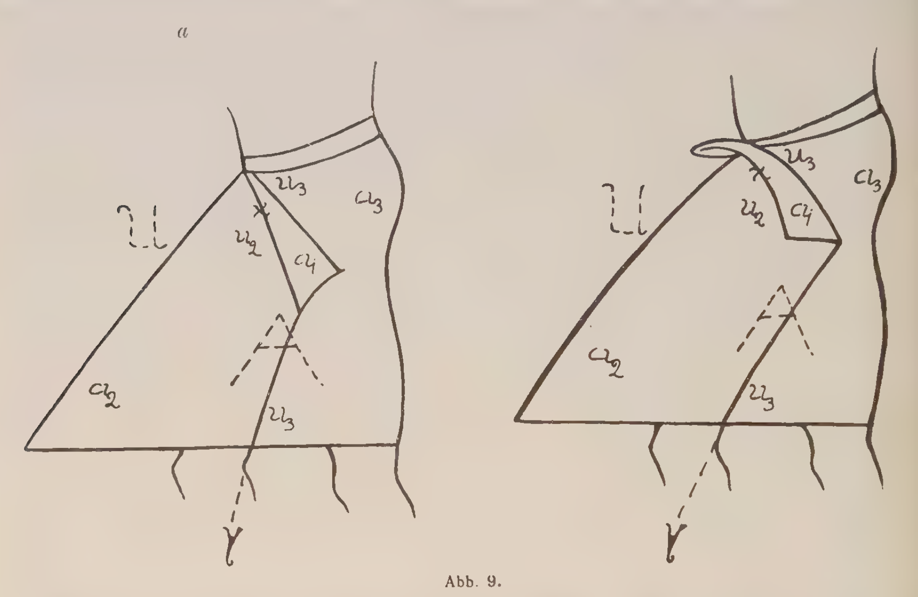


Abb. 9.

da x zwischen zwei farbig gleichwertigen Farbflecken verläuft, kann x nach beiden Seiten hin bezogen werden; der logische Widerspruch ist erst dann entfernt, wenn einerseits von x die *U-Bedeutung* des benachbarten Farbflecks verwirklicht ist; das ist möglich bei 3-dimensionaler Verwirklichung, wenn x nicht durch einen Grenzstrich (Abb. 1a), sondern als Grenze (Abb. 1 d, e) verwirklicht wird. Außerdem aber hat hier die Grenze y *Grenzbedeutung* für 1 a und zugleich für a2. Erst Verwirklichungen wie Abb. 9b bringen den Sachverhalt eindeutig: der Farbfleck a1 ist *unvollständig begrenzt* und *allmählich in den Farbfleck a2 übergehend* vorgestellt: a1 ist die „*Innenseite*" von a2. Für die eindeutige Verwirklichung dieser Beurteilung hat in Fällen wie 9a offenbar die Voraussetzung gefehlt, und so bleibt es für die heutige *Nachbeurteilung* ohne Weiteres fraglich, ob a1 etwa „aufgenäht" oder ein Teil des Farbflecks a2 sein soll. Sehr deutlich zeigt sich der eben beschriebene Tatbestand z. B. auf dem Relief aus *Abusir* des *Berliner* Museums (Kunstgeschichte in Bildern; K. i. B. Band 1, Seite 16,1). Der Beurteilung Abb. 9b entsprechende Verwirklichungen liegen bereits aus der Zeit des Alte

eichs vor: z. B. beim *Dorfschulzen* oder bei dem Grabwand-Relief der 5. Dynastie K. i. B., Band 1, Seite 14,7) oder bei der *Ranofer*-Figur (*Curtius*, Die antike Kunst, and 1 des Handbuchs für Kunstwissenschaft, Abb. 76); und zwar handelt es sich i diesen Denkmälern gegenständlich um dieselben Teile wie bei Abb. 9, an deren eurteilung die eben erwähnten *Grenz*- und *Ausdehnungstatbestände* studiert werden nnen. Die genau entsprechenden — auch gegenständlich entsprechenden — Tatstände sind aus der griechischen Kunst des 6. Jahrhunderts bekannt; zu erinnern re hier an die *Dioskuren-Metope* vom Schatzhaus der *Sikyonier* zu *Delphi* (K. i. B, Band 1, Heft 7; Seite 198, 4) oder an das ionische Erzrelief aus *Perugia* (K. i. B., Heft 7, Seite 204,2). Die gleiche Beurteilung ist an gegenständlich verschiedenen ständen in der Kunst des Neuen Reichs zu beobachten, z. B. an „Ärmeln" d „Röcken". Mit gegenständlich gleichen Beispielen wären daneben die Vasenbilder attisch-korinthischen Keramik zu nennen, als eins der frühesten Beispiele für die ie Beurteilung vielleicht die Henkelfiguren der *Amphiaraos*-Vase (*Berlin* Nr. 1655).

Frühe Denkmäler der chinesischen Kunst, wie z. B. die Steinreliefs der *Han*-riode (202 vor Chr. — 220 nach Chr.), lassen in gleicher Weise den langsam sich chsetzenden Übergang zu der komplizierten Beurteilungsweise erkennen; hier scheinen — wie in der Kunst des Neuen Reichs oder in der korinthischen und früh-schen Vasenmalerei — nebeneinander die beiden Beurteilungsweisen (Abb. 10) B. an „Ärmeln" durchgeführt (Steinschnitt, *Han*-Periode, nach: *Chavannes*, mission chéologique dans la Chine Septentrionale, *Paris* 1909, Nr. 117).

Im Zusammenhang mit den jetzt besprochenen Tatsachen muß auf die Abb. 5 rückgegriffen werden. Denn jetzt ist mit 2-dimensionalen *Verwirklichungsmitteln* e ähnlich komplizierte Beurteilung verwirklicht wie sie mit 3-dimensionalen *Ver-klichungsmitteln* schon von vornherein zu leisten war. „Ärmel" und „Rock" sind n nicht nur als *so und so ausgedehnt* beurteilt, sondern außerdem noch als „rund". Die Vereinigung beider *Richtungsurteile* ist in den Abb. 7 und Abb. 10 ent-echenden Verwirklichungen geleistet, welche zugleich die „*Außenseite*" und die *nenseite*" des „Rocks" bzw. des „Ärmels" beurteilt zeigen.

Für das Beispiel „Ärmel" läßt sich der Beweis erbringen, daß die beiden *Rich-gs-* (bzw. *Grenz-*)*urteile* vor ihrer Vereinigung getrennt verwirklicht worden ; und zwar auf Steinreliefs der *Han*-Periode: auf einem in der Sammlung *d. Heydt* in *Amsterdam* befindlichen (*Glaser*, Ostasiatische Plastik, *Berlin* 1925, fel 2) und auf einem anderen im *Metropolitan*-Museum zu *New York* (*Ashton*, an intro-tion to the study of Chinese Sculpture, *London* 1924, Tafel 3, 2). In den beiden eführten Denkmälern sind in der Tat „Ärmel" entsprechend Abb. 5a und daneben ere „Ärmel" entsprechend Abb. 5b beurteilt.

Die *künstlerischen Denkbedingungen* wären damit aufgezählt, die für die *Beur-ung* und *Verwirklichung* der *Gesichtsinnes-Erlebnisse* in Betracht kommen, um es sich in dieser Untersuchung handelt: als erste *Denkbedingung* die *Unterscheidung s A-Gemeinten Farbflecks* von *seiner unbeachteten Umgebung U*; dann *Richtungs-erscheidung*, die bisher nur an *Grenzbeständen* beobachtet wurde, und die Beurtei-g von *Richtungs-Veränderlichkeit* bzw. -*Unveränderlichkeit*; ferner die *Ausdehnungs-*

beurteilung und die Tatsache des *ausdehnungs-unveränderlichen Denkens* für die Früh-stufe; in der *Grenzbeurteilung* die *Unterscheidung* des *allseitig* bzw. *teilweise begrenzten* Farbflecks A von seiner *grenzlosen* Umgebung U; endlich *Farb-Unterscheidung*, die



Abb. 10.

aber nicht notwendig durch *Farbe* selbst verwirklicht zu werden braucht; und zule
die *Unterscheidung* zwischen *Haupt-* und *Nebenfarbflecken*.

Schon unter den bisher verwerteten Beispielen waren nicht nur ganz „*rein*
Grenzbeurteilungen benutzt worden, d. h. außer der *Umgrenzung* der betreffend
Farbflecke waren noch weitere Beurteilungen zur Verwirklichung gekommen, u
zwar innerhalb der betreffenden Farbflecke. Diese Einzelverwirklichungen, die Be
teilung von „Borten, Saumstreifen, Gewandfalten usw.“ sein können, müssen

sondere Tatbestände von den bisher untersuchten einfachen *Grenzbeständen* getrennt rden. Es handelt sich bei diesen Einzelbeständen um *reine Richtungsurteile*, die — e gezeigt werden soll — in einem ganz bestimmten *Denkzusammenhang* mit den her allein betrachteten *Grenzurteilen* stehen. An der Beurteilung eines ,,Rockes" er ,,Ärmels" kann der Unterschied zwischen *Richtungs-* und *Grenzbeurteilung* rz klargemacht werden (Abb. 10). Der *Grenzstrich g* verläuft zwischen einem *A-meinten Farbfleck* (,,Rock") und dessen *Umgebung U* (Papier oder ,,Luft"). Dieser *enzstrich* kann nur im Zusammenhang mit einem bestimmten Farbfleck gedacht rden; ist zwar *gerichtet*, seine logische Bedeutung ist aber nicht allein: *Richtung*, ndern wesentlich: *Grenze*. Im Gegensatz zum *Grenzstrich* verläuft der *Richtungs-ich* r (,,Borte") zwischen zwei gleichwertigen Farbflecken (innerhalb des *A-gemeinten* rbflecks). Der *Richtungsstrich* ist demnach selber ein *A-gemeinter* Farbfleck mit un-chteter, weil beiderseits *gleichgültiger* oder *gleichwertiger* Umgebung. *Gegenständlich* im Beispiel Abb. 10 der innerhalb des Farbflecks A (,,Rock") verwirklichte ,,*Rich-gsstrich*" aufzufassen als: ,,auf den Rock aufgenähte Borte" oder ,,aufgestickter m". Diese Beurteilung eines Farbflecks ,,Borte" oder ,,Saum" ist nicht als die kbar einfachste, nachweislich früheste Beurteilung oder *Erstbeurteilung* zu bezeich-, weil der *Richtungsstrich* hier schon *ausgedehnt* beurteilt ist; die früheste Verwirk-ung eines *Richtungsurteils* ist der einfache Strich. Die *Ausdehnung* des einfachen ches (,,Borte" oder ,,Saum") ist noch so gut wie unbeurteilt in der *Erstbeurteilung*; entlich *beurteilt* ist allein die *Richtung*. Die Art der *Weiterbeurteilung* einer der-gen *Erstbeurteilung* wird an Verwirklichungen anderer Einzeltatsachen aufgezeigt rden. Im Rahmen des aufgestellten Themas ist von wesentlicher Bedeutung nur Art des *Denkzusammenhangs* zwischen dem Farbfleck A1 (,,Borte") und dem *amtfarbfleck* A (,,Rock" oder ,,Ärmel"). Und da kann eine bestimmte Verarbei-g der beiden Vorstellungen: ,,Rock" und ,,Borte" festgestellt werden, die allerdings ch die *Anlässe* selbst (,,Borten") in diesem Falle nahegelegt ist. Die *Richtungs-he* werden nämlich nicht unabhängig von der bereits verwirklichten *Grenzbeur-ung* gedacht, sondern es besteht *Denkzusammenhang* hinsichtlich der *Richtung* *Grenz-* und *Richtungsstriche*. Wie wesentliche Bedeutung für die Klarheit der Grenz-achen dieser *Denkzusammenhang* bei den sogenannten ,,Überschneidungen" haben n, lehren zahllose Denkmäler der griechischen Vasenmalerei oder der chinesischen nschnitte der *Han*-Periode. Die Möglichkeit, einen nicht ganz eindeutig ver-klichten Grenzstrich mit einem nicht zu ihm gehörigen Farbfleck in Zusammen-g zu bringen, wird verhindert, wenn nach der gemeinten Seite hin außer der nzzugehörigkeit eine weitere Beziehung geschaffen ist.

Neben den eben erwähnten Einzelbeständen finden sich aber vielfach, und zwar on auf der frühesten Stufe, andere innerhalb des *Gesamtfarbflecks* A verwirklicht. he Beispiele davon finden sich auf Abb. 11 zusammengestellt. Der vorhin fest-ellte *Denkzusammenhang* der durch *Richtungsstriche* verwirklichten *Einzelurteile* der *Grenzbeurteilung* des Farbflecks A ist hier wieder vorhanden. Alle innerhalb Farbflecks A verwirklichten *Richtungsstriche* haben untereinander und mit der *nze* von A eine deutliche Beziehung; die *Richtungsbeurteilung* ist einmal für sämt-

liche *Einzelurteile* die gleiche, weiter aber auch für diese und die seitlichen Grenze
von A die gleiche. Wenn auch die vollkommene Durchführung dieser Beurteilun
nicht ohne weiteres möglich ist, wie Abb. 11a (Kinderzeichnung aus dem Jahre 1908
zeigt, so wird doch der geschilderte *Denkzusammenhang* soweit möglich verwirklicht
Der Konflikt besteht in der Schwierigkeit, gleichzeitig zwei verschieden gerichtete
Grenzen in den gewünschten *Denkzusammenhang* einzubeziehen. Dieselbe Leistung
die ein 7-jähriges Mädchen im Jahre 1908 ausführte (Abb. 11a), ist bereits auf einen

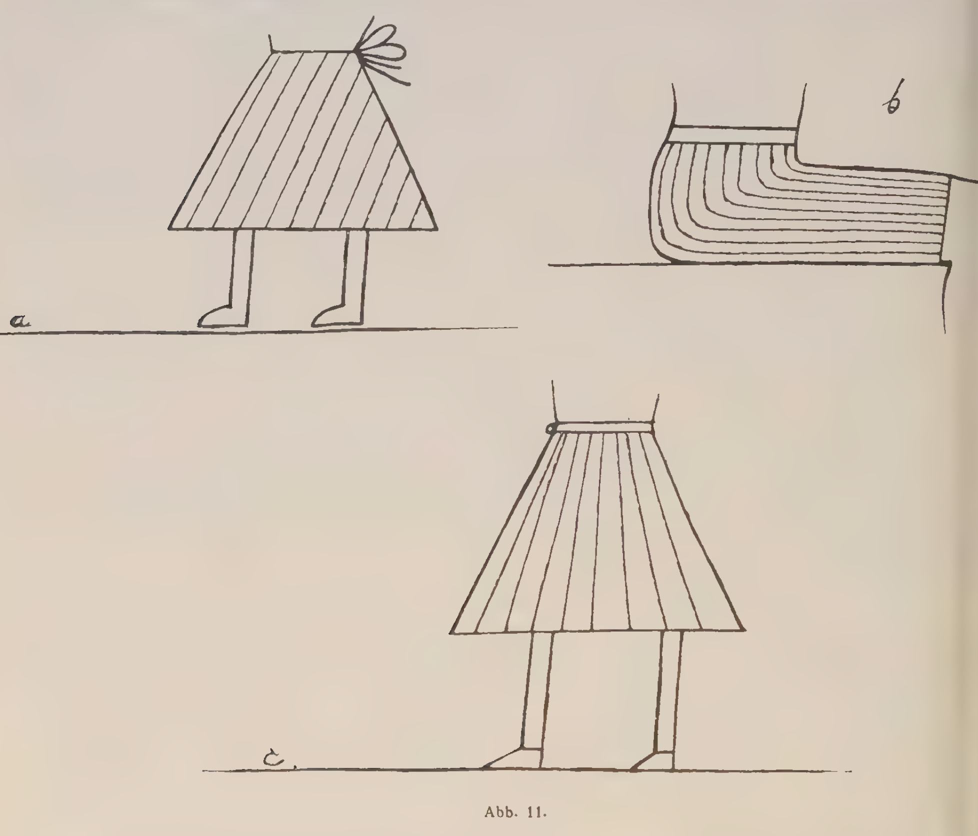


Abb. 11.

rhodischen Tellerbild des 7. Jahrh. vor Chr. vorzufinden (*Buschor*, Griechische Vase
malerei, 2. Aufl., *München* 1914, Abb. 60). Daneben stehen aber sowohl in der Kinde
zeichnung wie in der ägyptischen Frühzeit fertige Lösungen dieses Problems, welc
eine *Gesamtvorstellung aller Richtungsbestände* darstellen oder: „*Richtungszusamme*
hang" enthalten. (Abb. 11c: Kinderzeichnung aus dem Jahre 1908.) Für die *belieb*
Anzahl von *Teilfarbflecken* a1, a2, a3 usw. („*Falten*") innerhalb des *Gesamtfa*
flecks A („Rock") gilt der Farbfleck A gemeinsam als Verwirklichung von unbeac
teter *Umgebung U*, und zwar der jeweils zwischen zwei benachbarten *Richtun*
strichen liegende Teil von A für diese beiden *Richtungsstriche* gemeinsam. Außerd
ist aber für sämtliche *Teilfarbflecke* (*Richtungsstriche*) ein *gemeinsamer Farbflec*

urteilt, und als dieser dient: die untere *Grenze* des Farbflecks A. Neben der *Grenzdeutung* besitzt also dieser Teil der *Grenze* von A noch eine andere Bedeutung, mlich *reine Richtungsbedeutung*, im Zusammenhang mit den Richtungsbeständen nerhalb von A. Um diese Doppelbedeutung näher zu erklären, sollen andere Verrklichungen desselben Tatbestandes herangezogen werden.

Der gleiche Tatbestand kann in der Kinderzeichnung beobachtet werden, wo der Regel der untere Blattrand des zur Zeichnung benutzten Papiers außer ner *Grenzbedeutung* (für das Blatt Papier) noch *Richtungsbedeutung* besitzt (für auf dem Papier verwirklichten Einzelfarbenflecke „Haus", „Baum", „Mensch". ese Papiergrenze ist zugleich derselbe *Richtungsstrich*, welcher in allen Kunstgebieten „das, worauf die Menschen stehen" usw. erscheint (Abb. 6, 7, 8, 10). In allen Fällen ndelt es sich um eine *Beurteilung des Farbflecks U*, die durch einen mehr oder weniger

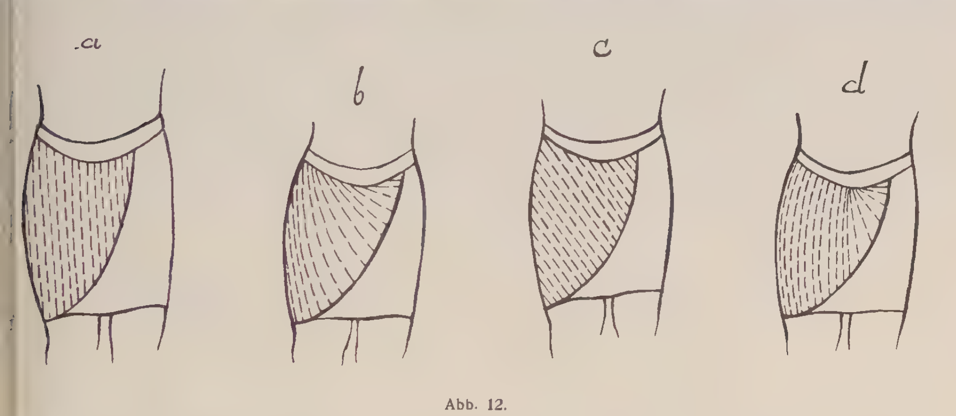


Abb. 12.

gedehnten *Richtungsstrich* verwirklicht wurde. Hier kann die Art der *Weiterbeurteilung* für den *U-gemeinten* Farbfleck zum ersten Male beobachtet werden; nachn der *U-gemeinte* Farbfleck zunächst unverwirklicht gelassen wurde — wodurch ne logische Bedeutung vollkommen herausgearbeitet war; streng genommen liegt auch in solchen Fällen eine „*Verwirklichung*" vor —, ist die erste *Weiterbeurteilung*, ch einen *Richtungsstrich* verwirklicht, festzustellen. Ob dieser *Richtungsstrich* gleichig noch ein *Grenzstrich* (für einen beliebigen Farbfleck) (wie bei Abb. 7) ist, oder *reiner Richtungsstrich*, bleibt für seine logische Bedeutung — *U für eine he von Einzelfarbflecken* — ohne Einfluß. Anstelle der unteren Grenze des *Gesamtbflecks* A („Rock") kann auch ein anderer — innerhalb des *Gesamtfarbflecks* A wirklichter — Richtungs- oder *Grenzstrich* als Verwirklichung des (*für die Summe Teilfarbflecken* („Falten") gültigen) Farbflecks U dienen; so z. B. die obere Grenze durch zwei *Grenzstriche* verwirklichten „Saumstreifens" in dem chinesischen Steinnitt Abb. 10. Ob also ein derartiger *Grenzstrich* — im *Zusammenhang mit den htungsstrichen* a1, a2, a3 usw. („Falten") — für die Verwirklichung des Farbks U benutzt wird oder einfach die untere Grenze des *Gesamtfarbflecks* A, wie den „Gabenbringern" in der unteren Reihe des ägyptischen Denksteins (Abb. 8),

bleibt bedeutungslos für den geschilderten *Denkzusammenhang* zwischen der Summe von *einzelnen Richtungsstrichen* („Falten") und „*ihrem*" *gemeinsamen Farbfleck u.*

Die *Richtungsstriche* können zunächst einfach 2-dimensional (etwa durch rote Streifen auf weißem Grund) verwirklicht werden, wie es in der ägyptischen Plastik verschiedentlich geschehen ist (Pfeilerrelief *Sethos* des Ersten im *Berliner* Museum (Nr. 2079), oder *Capart*, une rue de tombeaux a *Saqqarah*, *Brüssel* 1907, Band 2, Tafel 94, 95; *Fechheimer*, Plastik der Ägypter, Abb. 13). Die früheste eigentlich 3-dimensionale Ver-

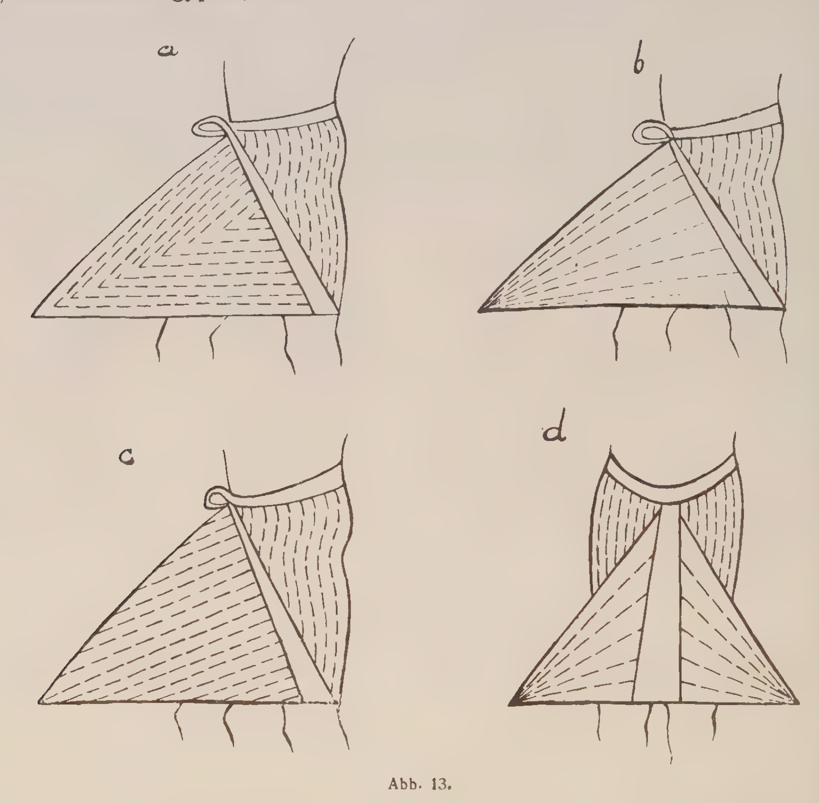


Abb. 13.

wirklichung der *Richtungsstriche* wäre dann die durch den Horizontalschnitt Abb. 2 bezeichnete.

Nun ist est möglich, mit 3-dimensionalen *Verwirklichungsmitteln* die logisch Bedeutung von *Richtungsstrich* und *Grenzstrich* herauszuarbeiten, wie es 2-dimensiona gelegentlich durch *Farb-Unterscheidung* bzw. durch *Hell-Dunkel-Unterscheidung* geschehen ist: *Richtungsstrich* rot, *Grenzstrich* schwarz oder umgekehrt (z. B. *Münche* Sammlung ägyptischer Kleinkunst Nr. 63; *Ani*-papyrus, *Anhai*-papyrus); *Richtung strich*: Hell und *Grenzstrich*: Dunkel (*Pfuhl*, Malerei und Zeichnung der Griechen *München* 1923, Band 3, Abb. 341). Abgesehen von diesem, in der einfachen Ve wirklichungsweise (Abb. 2a) nicht ausgeprägten Unterschied in der Bedeutun entsteht bei der 3-dimensionalen Verwirklichung von Strichen überhaupt ein gewiss

Konflikt, von dem zu Anfang bereits die Rede war: wenn nämlich die Ritzlinie (Abb. a) kräftig ausgearbeitet wird, liegt der eigentlich gemeinte Farbfleck (in diesem all: der *Richtungsstrich*) im Schatten und wird nicht genügend beachtet zwischen wei *U-gemeinten* Farbflecken. Es bleibt dann fraglich, ob es sich um einen *Richtungsrich* mit beiderseits gleichgültiger Umgebung U handelt oder um mehrere aneinnder grenzende Farbflecke a1, a2 usw.

Die logische Bedeutung der Striche ist jedenfalls nicht eindeutig zur Verwirkchung gekommen. Als eine solche kann erst die durch den Schnitt Abb. 2b bezeichete genannt werden; denn hier sind in der Tat die zwischen den gemeinten *Richtungsrichen* liegenden Stücke so verwirklicht, wie sie gedacht sind: nämlich als *U-gemeinte* arbflecke. Immerhin ist diese Verwirklichung noch keine vollkommene, denn zwihen den gemeinten *Richtungsstrichen* bestehen *Grenzstriche*, die nicht gemeint sind, ondern allein durch die Verwirklichungsweise entstanden sind. Schon die Künstler es Alten Reiches haben diesen Konflikt für die *Nachbeurteilung* beseitigt, indem sie e *unbeurteilte Grenze* ausschalteten (Schnitt Abb. 2c). Ein Beispiel aus der Kunst es Alten Reiches gibt *H. Fechheimer* in der Abb. 39 der „Plastik der Ägypter“ (*Berlin* 914) Als ein hervorragendes Beispiel dieser Verwirklichungsweise ist aus dem Neuen eich die Figur des „Toten“ auf dem Denkstein des Berliner Museums (Abb. 8) zu ennen. Auf diese Weise ist die logische Bedeutung von *Richtungsstrichen* und *Grenzrich* vollkommen unterschieden und genau das erreicht, was 2-dimensional mit r *Farbunterscheidung* bezweckt wurde. Die der 3-dimensionalen Verwirklichung bb. 2c entsprechende Verwirklichung ist die der Abb. 2d bzw. der Abb. 7; wenn dagen Verwirklichungen vorhanden sind, die 2-dimensional anscheinend dieselbe Beteilung aufweisen wie Abb. 2c hier wäre das Relief *Sethos* der Ersten im Archäogischen Museum zu *Florenz* zu nennen , so können derartige Denkmäler, was eben ese Tatbestände angeht, nicht als *Bildende Kunst* bezeichnet werden, so hochstehend e Leistung im übrigen auch sein mag; denn die ganzen „Gewandfalten“ sind hier s Ersatz für 3-dimensionale Verwirklichung 2-dimensional einer solchen (3-dimenonalen) Verwirklichung nachgemacht worden. Eine künstlerische Beurteilung liegt so in derartigen Fällen nur! was die „Gewandfalten“ betrifft gar nicht vor, im egensatz zu den erwähnten Beispielen für 2-dimensionale Verwirklichung von „Falten“ der „Plastik“. Die der 3-dimensionalen Verwirklichungen von *Richtungsstrichen* entrechende 2-dimensionale ist allein die von Abb. 2d bzw. von Abb. 7. Die *Weiterbeurlung* dieser *Richtungsstriche* („Falten“) hat sich derart vollzogen, daß zunächst der *Richtungsbeurteilung Ausdehnungsbeurteilung* hinzutrat (Abb. 3). Hierbei uß darauf hingewiesen werden, daß auch der *Richtungsstrich* selbstverständlich eine wisse *Ausdehnungsbeurteilung* zur Vbraussetzung hat, da kein Farbfleck ohne diese enkbedingung vorgestellt werden kann. Aber die *Ausdehnungsbeurteilung* tritt bei m *Richtungsstrich* derart zurück, daß sie neben der *Richtungsbeurteilung* keine Rolle ielt. Wird nun der gemeinte Farbfleck, der bisher durch einen *Richtungsstrich* verrklicht wurde, hinsichtlich seiner *Ausdehnung bestimmter* beurteilt, so bleibt zunächst e *Erstbeurteilung* erhalten, d. h. der Farbfleck bleibt auch jetzt noch wesentlich: *richtet* beurteilt. Die *Ausdehnung* dieses Farbflecks ist überall die gleiche und wird

daher gegenüber der *Richtung* nicht beachtet. Im einzelnen kann der wesentlich *gerichtet* beurteilte Farbfleck genau so beurteilt werden wie jeder andere Farbfleck, z. B. wie der, von dem anfangs gesprochen wurde (Abb. 1); die Tatsache der *Erstbeurteilung — wesentliche Richtungsbedeutung* — ändert sich, zunächst, nicht (Abb. 3). Die Ausdehnung der *Richtungsstriche* bzw. der *ausgedehnten Richtungsstriche* ist *gleichgültig* und wird daher gleich groß gemacht; ebenso wie in wagerechter Richtung wird auch in senkrechter Richtung die *Ausdehnung* des Farbflecks als *gleichgültig* oder *beliebig* beurteilt. Die Striche werden also in der bestimmten Richtung gleichmäßig über den gegebenen *Gesamtfarbfleck A* hin, von einer Grenze bis an die andere, durchgezogen (Abb. 11). Die untere Grenze des *Gesamtfarbflecks* A gilt dabei auch als *Richtungsstrich*, im Zusammenhang mit den *Teilfarbenflecken* (Verwirklichung des Farbflecks u). Werden die *Richtungsstriche* nun *ausgedehnt* beurteilt (Abb. 3), so geht diese Doppelbedeutung für die untere Grenze des *Gesamtfarbflecks* verloren; und zwar mit der *Grenzbedeutung* zugleich die *U-bedeutung*. Denn die untere Grenze des *Gesamtfarbflecks* dient nun (Abb. 3d) abwechselnd für je ein Stück von A und je einen *Richtungsstrich* a1, a2 usw. als Grenze, aber nicht mehr für den *Gesamtfarbfleck* A; und daher wirkt eine Verwirklichung wie Abb. 3d „unten abgeschnitten" (bei dem Beispiel ist an den unteren Teil eines beliebigen Farbflecks A („Rock") gedacht). Damit einmal die ursprüngliche *Grenzbedeutung* wiederhergestellt wird und damit außerdem wieder für sämtliche *Teilfarbflecke*, die innerhalb von A verwirklicht wurden, ein *gemeinsamer Farbfleck u* geschaffen wird, ist an der fraglichen Grenze entlang (Abb. 3e) ein Teil des Farbflecks A „stehen gelassen" worden. Trotz der *Weiterbeurteilung* der *Richtungsstriche* ist nunmehr der ursprüngliche Tatbestand erhalten; denn die untere Grenze des *Gesamtfarbflecks A* verläuft nun wieder zwischen diesem und dem Farbfleck U, und außerdem ist für sämtliche *Teilfarbflecke* innerhalb von A ein *gemeinschaftlicher Farbfleck u* geschaffen, der jetzt durch einen ausgedehnten Farbfleck, nicht mehr durch einen einfachen *Richtungsstrich* verwirklicht worden ist. Hier läßt sich wieder die Art und Weise der *Weiterbeurteilung* des *U-gemeinten* Farbflecks beobachten. Wie jeder beliebige *A-gemeinte* Farbfleck kann auch der *U-gemeinte* Farbfleck durch einen *Richtungsstrich* verwirklicht werden. Dieser *Richtungsstrich* erscheint in Abb. 3e ebenso *weiterbeurteilt* wie die zuletzt untersuchten *A-gemeinten Richtungsstriche*, nämlich als *ausgedehnter Richtungsstrich*. Nun wird aber der *U-gemeinte* Farbfleck hinsichtlich seiner *Ausdehnung beliebig* beurteilt; daher kann zunächst eine *Ausdehnungsbeurteilung*, wie sie für den *Richtungsstrich* erklärt worden ist, auch für ihn gelten. Aber die hervorragende *Richtungsbedeutung* widerspricht der logischen Bedeutung des *U-gemeinten* Farbflecks. Gegen die untere Grenze des Farbflecks A hin ist eine Verwirklichung dieser Beurteilung nicht möglich, jedoch gegen die innerhalb von A verwirklichten Teilbestände hin: nach oben zu wird also die Ausdehnung des Farbflecks u so unbestimmt wie möglich gemacht (Abb. 3f). An Beispielen für die erstere Beurteilungsweise (Abb. 3e) können genannt werden: *Bissing-Bruckmann*, Denkmäler Tafel 97; *Berliner* Museum Nr. 2060, 2061 (Stuckmalereien: Königin *Ne-fret-er* und ihr Sohn „*Amenophis I.*"). Die zweite Beurteilungsweise (Abb. 3f) findet sich vielfach im Ani-papyrus und im *Hunefer*-papyrus (*Budge*, Papyrus of *Hunefer* usw.

ondon, British museum 1899; *Ani*-papyrus. *London*, 1894) und bei Bissing-Bruckann, Denkmäler, Tafel 81, 88, oder bei *Wreszinski*, Atlas, Tafel 189, 190.

Genau wie die *Grenzstriche* können auch die *Richtungsstriche* jene besondere *eiterbeurteilung* erfahren, welche als *Richtungsveränderlichkeit* bezeichnet worden ist. enkmäler des Alten Reiches enthalten die früheste Verwirklichung dieser Weiterurteilung von *Richtungsstrichen* durch *Richtungs-Unterscheidung* („Zick-Zacklinie"): B. das *Hesire*-Relief (K. i. B., Band 1, Heft 1, Seite 15,4); die *Sepa*-Statue (*Bissinguckmann*, Denkmäler, Tafel 5).

Seit der Periode des Neuen Reichs tritt die fortgeschrittenere Verwirklichung rch *Richtungsveränderlichkeit* selbst („Wellenlinie") auf: als Beispiel für diese in den andmalereien der Gräber des Neuen Reichs häufig auftretende Verwirklichungsise möge Abb. 7 dienen, ein Ausschnitt aus den Wandbildern des *Menna*-grabes *Theben*; daneben sei an die entsprechenden Tatsachen im *Pehsucher*-Grab erinnert *reszinski*, Atlas, Tafel 283) oder an die zahllosen Denkmäler der griechischen Kunst s 6. und teilweise auch noch des 5. Jahrh.

Die Beurteilung von *Richtungs-Unterscheidung* bzw. von *Richtungs-Veränderlichit* ist aber auch auf andere Weise in der ägyptischen Kunst zur Verwirklichung gemmen, nämlich durch Steigerung des *Denkzusammenhangs* in der Beurteilung r einzelnen Richtungsbestände. Wie die Abb. 11 gezeigt hat, werden „Gewandten" zunächst nur hinsichtlich ihrer *Richtung* beurteilt und diese Urteile durch *chtungsstriche* verwirklicht. *Richtungsunterschiede* zwischen diesen einzelnen Strien sind nicht gemeint, werden aber dann — durch den Zusammenhang mit den chtungstatsachen der *Grenzbeurteilung* — doch noch beurteilt, weil die *Richtungsiche* („Falten") *gleich gerichtet* mit den seitlichen Grenzen des *Gesamtfarbflecks A* dacht werden. Diese *zusammenhängende Beurteilung aller Richtungsbestände*, der *nen Richtungsurteile*, und der in der Grenzbeurteilung erhaltenen Richtungsurteile, gelegentlich als *Richtungszusammenhang* bezeichnet worden. Auf der immer weiter riebenen Durchbeurteilung der *Richtungszusammenhänge* beruht die besondere stung der ägyptischen *Gewandplastik*, und die Qualität eines Werkes kann allein Grund der *Nachbeurteilung* der Verwirklichung dieses *Richtungszusammenhanges* timmt werden. Einige Beispiele hierfür sollen na der Hand der folgenden Abbilngen besprochen werden.

Als *Gesichtsinnes-Erlebnis-Anlaß* für Beurteilungen, wie sie Abb. 12 kennzeichnen , ist der einfache „Männerschurz" zu denken, ein Stück Stoff, das in wagerechter htung um den Leib gelegt wird und dessen eines Ende vorne heraufgezogen und er den Gürtel gesteckt wird. Dieses „geraffte" Ende wird — was „Falten" betrifft besonders beachtet; daher findet sich in den meisten Fällen eine Beurteilung der alten" nur in diesem Teil des „Schurzes", während der übrige Teil als der nicht gleicher Weise gemeinte ohne jeder *Weiterbeurteilung* bleibt. Der *Richtungszumenhang* ist in den 4 Beispielen sehr verschieden zu erklären. 12a weist *Denkammenhang* zwischen den einzelnen *Richtungsurteilen* und der einen seitlichen *nze* des *Gesamtfarbflecks A* auf; bei 12b ist noch die Beurteilung von *Richtungsänderlichkeit* hinzugekommen (ist gewissermaßen die Beurteilung der zweiten —

nicht sichtbaren — seitlichen Grenze von A in den bisherigen *Denkzusammenhang* mit einbezogen); bei 12c scheint ein Zusammenhang zwischen *Richtungs*- und *Grenz-beurteilung* nicht zu bestehen; und doch ist die *Richtung* der „Falten" keine *beliebige* — sie würde dann wahrscheinlich senkrecht sein —, sondern entstanden durch die *Nach-beurteilung* von Verwirklichungen wie 12b ohne die zu derartigen Beurteilungen notwendigen Denkvoraussetzungen; nachbeurteilt ist lediglich die *Richtung*: „schräg". Ebenfalls als *Nachahmungsbestand* sind Verwirklichungen wie 12 d zu erklären: nur daß hier teilweise die in 12 b enthaltene *Richtungsveränderlichkeit* zur Verwirklichung gelangt ist, indem für das nach rechts gelegene Stück der Verwirklichung *Richtungs-unterscheidung* geschaffen worden ist. Als *Gesichtsinnes-Erlebnis-Anlaß* zu den folgenden Beispielen (Abb. 13) ist ein „Schurz" zu denken, bei dem das eine Ende derart befestigt ist, daß nur ein Teil davon an der Gürtungsstelle eingesteckt wird und der ganze Rest vorn lose herunterhängt; die dreieckige Form des Zipfels rührt daher, daß der Zipfel an seinem einen Ende gerafft ist; die genaue Erklärung dieser Tracht gibt *Bonnet* in seiner Abhandlung über die ägyptische Tracht (Seite 38, 39 in „*Die ägyptische Tracht bis zum Ende des Neuen Reiches*").

Die klarste Verwirklichung der fraglichen Richtungstatsachen enthält 13 b. Abb. 13 a zeigt allein *Denkzusammenhang* zwischen *Richtungs*- und *Grenz*-Beständen ohne Beurteilung der — gegenständlich durch die „Raffung" zu erklärenden — *Richtungs-veränderlichkeit*; im Vergleich hiermit bietet 13 c keine *selbständige* Leistung, sondern eine auf Grund von vorhandenen Verwirklichungen wie 13 b zustande gekommene unvollkommene *Nachbeurteilung*. Auf anderen Überlegungen beruhen Leistungen wie 13 d. Der anzunehmende *Gesichtsinnes-Erlebnis-Anlaß* ist der gleiche; aber nun nicht etwa an beiden Enden „gerafft" zu denken; sondern der ganze „Schurzzipfel" gilt in diesem Fall als *U-gemeinter* Farbfleck für einen weiteren *A-gemeinten* Farbfleck (ein „Gürtelgehänge"), und in diese Beurteilung ist der ursprüngliche *Richtungszusammenhang* ein bezogen worden. Damit der Farbfleck A („Schurz") für einen anderen Farbfleck („Gürtelgehänge") wirklich *U-bedeutung* erhält, sind die Richtungsbestände beiderseits von dem nun *A-gemeinten* Farbfleck a („Gürtelgehänge") gleichwertig gemacht worden, d. h. der *Richtungszusammenhang* kann nun nicht mehr beachtet werden — im Zusammenhang mit dem Farbfleck a —, weil er beiderseits von a *gleichgültig* gemacht worden ist (*Bissing-Bruckmann*, Denkmäler, Tafel 39 a, 97).

Die innerhalb der einzelnen *vollständig* oder *teilweise umgrenzten* Farbflecke verwirklichten *Richtungsurteile* können zur Klärung der *Grenzbeurteilung* wesentlich beitragen oder umgekehrt die *Grenzbeurteilung* wesentlich beeinträchtigen, je nachdem wie der *Denkzusammenhang* zwischen *Grenz*- und *Richtungsbeurteilung* beschaffen ist. Abb. 14 kann erläutern, wie entscheidend diese Zusammenhänge für die Qualität einer Leistung sein können. Der *Gesichtsinnes-Erlebnis-Anlaß*, ein einfacher Schurz mit Schamtuch, ist nebenbei skizziert; man vergleiche eine eindeutige Verwirklichung wie 14 b mit 14 a daraufhin, wie weit die Vorstellung der *Begrenzung* bzw. der *Grenzlosigkeit* durch die *Richtungsbeurteilung* unterstützt oder beeinträchtigt wird. Bei 14 besteht *Denkzusammenhang* zwischen der *Richtungsbeurteilung* innerhalb des linken Farbflecks und der *Grenzbeurteilung* des rechten Farbflecks, und daher kann die logisch

edeutung des linken Farbflecks nicht recht nachbeurteilt werden; der linke Farbfleck t ja gegen den rechten hin *beliebig ausgedehnt* („weitergehend") vorgestellt, besitzt so für diesen teilweise *U-bedeutung*. Diese *U-bedeutung* kommt nicht zustande, eil der *Richtungszusammenhang* gerade an der *U-gemeinten* Stelle beachtet werden muß.

Aus den angeführten Beispielen ist die Bedeutung zu ersehen, welche die unterichte *Richtungsbeurteilung* für die Tatsachen der sog. „Überschneidung" haben ınn. Die Rede von „Überschneidungen" besagt ja nichts anderes, als daß es sich

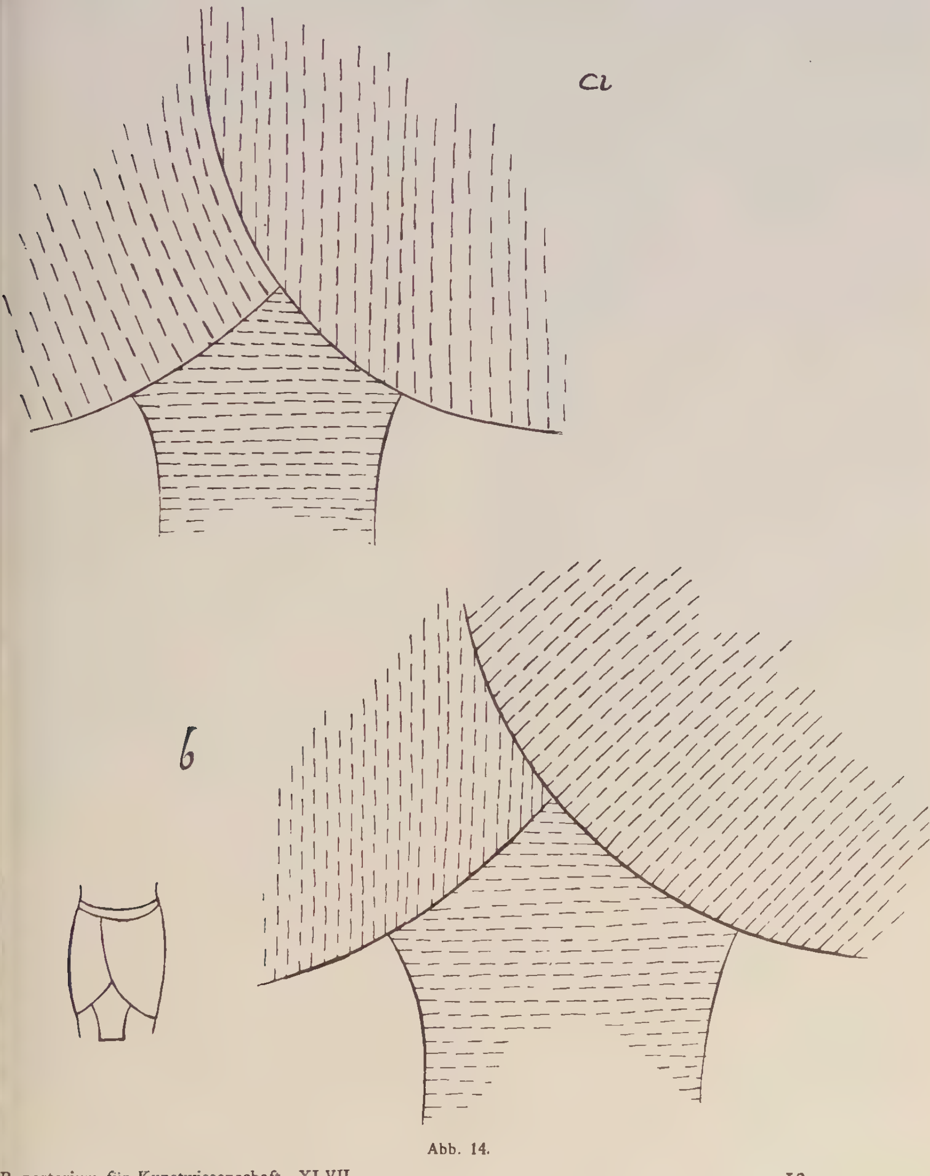


Abb. 14.

um eine Reihe von einzelnen Farbflecken innerhalb eines *Gesamtfarbflecks* handelt, die hinsichtlich ihrer Ausdehnung nicht gleichmäßig vorgestellt werden, die teilweise *A-gemeint* und teilweise *U-gemeint* werden mit unmerklichem *Übergang der A-bedeutung in die U-bedeutung*. An einigen Beispielen konnte festgestellt werden, daß die ursprünglich gemeinten *A-* und *U-bestände* sehr wesentlich durch hinzugekommene *Richtungsurteile* beeinflußt werden können, je nachdem ob die hinzukommenden *Richtungsurteile* („Falten" oder „Saumstreifen" oder ähnliches) unabhängig von dem ursprünglichen — durch die *Grenzbeurteilung* gegebenen — *Richtungszusammenhang* verwirklicht werden oder nicht.



Abb. 15.

Damit unter verschiedenen gleichmäßig durchbeurteilten Farbflecken gewisse besonders beachtet werden können — diejenigen, die als *Hauptfarbflecke* gedacht sind —, ist gelegentlich für diese *Hauptfarbflecke* eine doppelte Verwirklichung geschaffen worden; so z. B. öfters im *Ani-* und im *Anhai*-Papyrus, wo eine *Richtungsbeurteilung* („Falten") mittels roter Striche über eine bereits vorhandene, durch weiße und graue Farbe verwirklichte („Falten"), gesetzt worden ist. Im Anschluß an diese Besonderheit sollen zwei Fragen untersucht werden, die ab und zu gestreift, aber noch nicht eingehend beantwortet worden sind.

Die innerhalb der Farbflecke verwirklichten *Einzelurteile* gingen zunächst nicht über einfache *Richtungs*überlegungen hinaus. Der ganze Farbfleck diente jeweils gleichmäßig zur Verwirklichung dieser Einzelbestände. Die Anzahl der *Richtungsstriche* („Falten") wurde nicht bestimmt beurteilt; sie war *beliebig*, dem Satz entsprechend: „der Rock hat Falten" („wieviel" und „wo" ist einfach noch unbestimmt gelassen, d. h. *unbeurteilt*). Ferner dienen, wenn in einem *Gesamtfarbfleck* mehrere *Teilfarbflecke* unterschieden werden, zunächst alle *gleichmäßig* zur Verwirklichung von *Einzelurteilen*. Nun ist aber soeben auf 2-dimensionale Denkmäler aufmerksam gemacht worden, welche diese *Weiterbeurteilungen* im Einzelnen in Zusammenhang brachten mit der *Unterscheidung von Haupt- und Nebenfarbflecken*. Eine derartige Unterscheidung von *Haupt- und Nebenfarbflecken* ist jedoch schon auf eine bedeuten-

nfachere Weise während des Alten Reichs verwirklicht worden, und zwar dadurch, ıß der *Nebenfarbfleck* keine *Weiterbeurteilung* im einzelnen erhielt oder — zum nterschiede vom *Haupt-farbfleck* — nur eine 2-dimensional verwirklichte. Hier wären ı nennen; das *Hesi-re*-Relief (K. i B., Band 1, Heft 1, Seite 15,4); Statuen aus em Alten Reich (K. i. B., ebenda, Seite 23,8; Seite 24,5 und 6; Seite 25,6). Oder *aupt- und Nebenfarbflecke* werden so unterschieden, daß zwar alle Farbflecke im nzelnen *weiterbeurteilt* werden, aber nicht alle *gleichwertig*. Auf dem Denkstein s Berliner Museums, Abb. 8, bietet die Figur des „Toten" ein besonders günstiges eispiel für die Art und Weise, auf die solche Unterschiede der Beurteilungsweise rausgearbeitet wurden; aber auch die „Schurze" der Gabenbringer in der unteren eihe enthalten den besprochenen Tatbestand auf eine sehr einfache Weise verwirkcht. Die frühgriechische Plastik besitzt ein hervorragendes Beispiel mit entsprechenn Verwirklichungen in der samischen Gewandfigur, dem Weihgeschenk des *Cherayes* (K. i. B., Heft 7, Seite 201,2). Neben der *Unterscheidung* zwischen *Haupt-* und *ebenfarbflecken* kommt hier nun auch die Differenzierung der *Weiterbeurteilung* ı einzelnen in Betracht: die Unterscheidung von *Richtungsveränderlichkeit* (für das Jntergewand aus leicht fallendem Stoff") und *Richtungs-Unveränderlichkeit* (für das Obergewand" oder den „Mantel aus schwererem Stoff"), die Unterscheidung in der nzahl und in der *Ausdehnung* der *Richtungsurteile* („feiner" oder „kräftiger Stoff", straff gespannt" oder „locker gebauscht"). Seit der Periode des Neuen Reichs werden nch innerhalb der einzelnen Farbflecke die gleichen Beurteilungen durchgeführt; haben auf dem Denkstein Abb. 8 gewisse Teile des „Gewandes des Toten" (am „Oberörper", an den „Schultern") keine *Weiterbeurteilung* erhalten, weil diese Stellen — as die Feststellung von *Richtungsurteilen* betrifft — unbeachtet bleiben. So werden also nerhalb eines Farbflecks *A-gemeinte* und *U-gemeinte Teilfarbflecke* beurteilt und verirklicht („faltige" und „glatt anliegende Gewandteile"). Ebenso sind bei „Schurzen" ler „Röcken" die „über dem Gesäß und an den Oberschenkeln anliegenden Gewandteile" ı *Gesamtfarbfleck A* als *U-gemeinte Teilfarbflecke* verwirklicht (*Bissing-Bruckmann*, enkmäler, Tafel 76; *Wreszinski*, Atlas, Tafel 189, 190). Daß es sich hierbei nur n diese Tatsache der Unterscheidung von „glatt anliegend" und von lose „herabıllend" handeln kann, geht daraus hervor, daß die Unterscheidung von „Körper" ıd „Gewand" bei gleichzeitigen Denkmälern ganz anders verwirklicht wurde, wie auf r Abb. 8 an der Figur der „Gattin des Toten" ersehen werden kann. Abb. 15 (*Abydos*, *thos*-Tempel, 19. Dyn.) soll gegenüber den bisher erwähnten Beispielen noch die nzutretende Beurteilung von *grenzlosem Übergang* der *Teilfarbflecke* „Falten" *in den esamtfarbfleck* „Gewand" aufzeigen. Auch mit der einfachsten Verwirklichung eines arbflecks, mit einem einfachen *Richtungsstrich* — mit mehr oder weniger großer Aushnung —, ist diese Beurteilung zu verwirklichen; aus der Blütezeit der ägyptischen unst des Neuen Reichs, aus der 19. und 20. Dynastie, sind einige Denkmäler erhalten, elche die Vorstellung von „allmählich sich im Stoff verlierenden, sich totlaufenden altenzügen" eindringlich verwirklicht zeigen; verschiedentlich bei *Capart*, le temple *Séthi* I., *Brüssel* 1912; *Fechheimer*, Die Plastik der Ägypter, *Berlin* 1914, Abb. 70—72, 5; *Wreszinski*, Atlas, Tafel 8, 120, 182, 350; Papyri des *Ani*, des *Anhai*, des *Hunefer*.

RAFFAELS SCHULE VON ATHEN IN DANTESCHER BELEUCHTUNG

VON

HUBERT GRIMME (MÜNSTER)

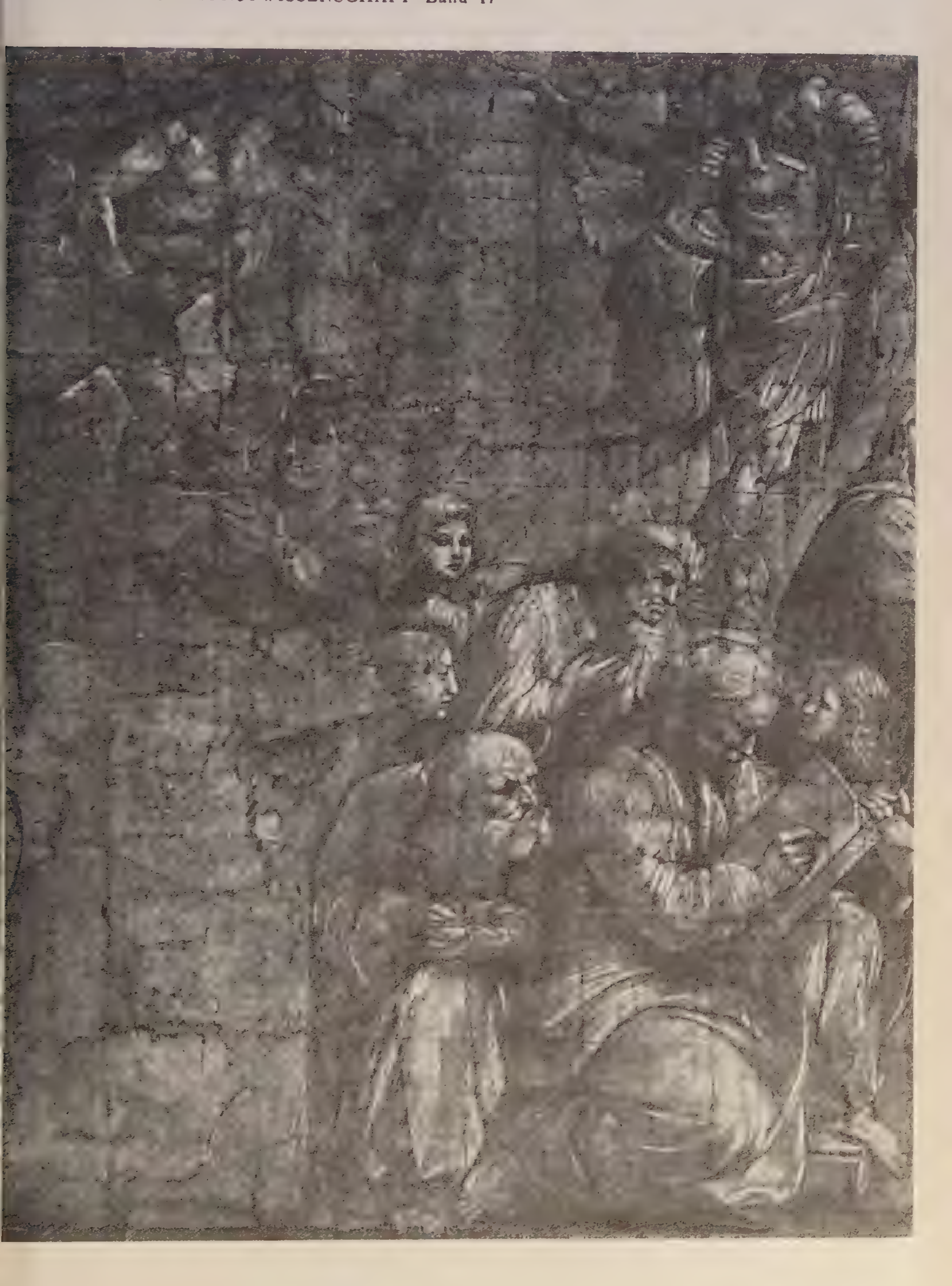
Mit 1 Textabbildung und 1 Tafel

Von der farbenprächtigen Decke der Camera della Segnatura schauen vier weibliche Gestalten hernieder, über deren Bedeutung beigefügte Schrifttafeln Auskunft geben. Sie verkörpern höchste Ziele des forschenden Menschengeistes: Dichtkunst und Rechtswissenschaft, Gottesgelehrtheit und Weltweisheit. Entsprechend ihrem überirdischen Ursprunge sind sie hoch oben dargestellt; als Ideen, die in der Menschenwelt zu Realitäten werden, haben sie unter sich Bildliches, das ihr Wirken auf die Kulturentwicklung schildern soll. Episodenhaft drücken solches vier in den Zwickeln der Decke angebrachte Szenen aus. Da verkündet der Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas den Aufstieg der Poesie vom Naturgesang zu edlerer Kunst; der von König Salomo geschlichtete Rechtsstreit der beiden Mütter zeigt den Eintritt der Weisheit in das Gerichtsverfahren; mit dem Sündenfall der ersten Menschen wird an die Urprobleme der christlichen Theologie gerührt; endlich deutet die über den Kosmos gebeugte sinnende Gestalt auf Rätsel, wie sie die Natur dem philosophischen Denken aufgibt.

Bei diesen vier Bildern ist die Beziehung auf die vier Deckengestalten vollständig klar; da aber anzunehmen ist, daß die Ausmalung des Sales nach einheitlicher Disposition erfolgt ist, so werden auch die Fresken der großen Wandflächen mit Bezug auf sie zu erklären sein. Darüber ist man sich unter den Kunstgelehrten wohl einig, jedoch nicht über den von Raffael in jedem Bilde zum Ausdruck gebrachten Ideengang und Gestaltenkreis. Bei der Schilderung weitschichtiger Geistesgebiete war weise Beschränkung erstes Gebot für den Künstler; alles Nebensächliche mußte bei Seite treten, um Platz zu lassen für Bedeutendes. Was aber könnte einem Künstler wie Raffael bedeutend geschienen haben? Wollte er Werden oder Gewordenes darstellen? Wollte er es in einen historischen Rahmen einspannen oder als außerzeitlich vorführen? Wollte er es in Typen oder in Persönlichkeiten ausdrücken? Über solche Grundfragen hat weder Raffael noch einer seiner Zeitgenossen uns eine Andeutung hinterlassen; was eine Generation später Vasari darüber vorbringt, ist wohl nur aus den Bildern selbst

---

[1]) Über die Grundidee meiner Arbeit war ich mir schon völlig klar, als ich in Prof. M. Baumgartners Aufsatz „Dantes Stellung zur Philosophie" (Dante-Heft der Görres-Gesellschaft, 2. Vereinsschrift 1921, S. 68) den Satz las: „Zweifellos hat diese wundervolle Dantesche Vision (Inf. IV, 130—143), welche die ganze Geschichte der griechisch-arabischen Wissenschaft in wenige Verse zusammendrängt, den Grundplan zu Rafaels berühmtem Gemälde ‚Die Schule von Athen' abgegeben". Wieweit das Einzelne auf dem Fresko sich an Dante anlehnt, läßt Baumgartner unberührt. Erst nach Fertigstellung meiner Studie fiel mir Prof. Oskar Fischel's Arbeit „Raphael und Dante" (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXXXI, 1, S. 83—102) in die Hand. Hier ist einiges von dem, was ich über Dantes Einfluss auf die Entstehung der Disputa ausführe, teilweise ähnlich gesagt; die „Schule von Athen" ist jedoch mit keinem Worte erwähnt.





Raffaels Schule von Athen
(Originalkarton der Ambrosiana i. Mai

ausgelesen und darum für uns so wenig maßgebend wie spätere Vorschläge von ten der Kunstgelehrten, die sich zwar schließlich zu einem Kompromiß verdichtet ben, aber immer noch zu Einwänden reizen.

Nicht für alle Fresken der Camera sind die Schwierigkeiten der Deutung gleich ß. Am klarsten geben sich uns die auf die Rechtswissenschaft bezüglichen Bilder, sonders deshalb, weil aus Raummangel von einer großzügigen Komposition abehen werden mußte. Dafür traten zwei kleine historische Szenen ein, die eine mit iser Justinian, die andere mit Papst Gregor VII. im Mittelpunkte, um die Proklaerung der Pandekten und der Dekretalen vorzuführen. Darüber, in ein flaches gensegment komponiert, thronen die Verkörperungen von drei Kardinaltugenden, ärke, Wahrheit und Mäßigung, die zugleich Rechtsprinzipien sind. Für die vierte rdinaltugend, die Gerechtigkeit, tritt die Deckengestalt der Rechtswissenschaft bst ein, der die Attribute Schwert und Wage in die Hand gegeben sind, die nst jener zukommen.

Im Gegensatz hierzu umhüllt heilige Dunkelheit die der Theologie gewidmete oße Wanddarstellung, die sogen. Disputa. Hier sucht man vergebens nach einem hrer durch den Ideen- und Gestaltenkreis. Dafür weiß man nur das eine sicher: ffael hat seinen Plan bezüglich dieses Freskos im Verlaufe seines Arbeitens mannigtig umgeändert, wie seine Studienblätter unwiderleglich dartun. Wohl ist durch e Entwicklungsstufen hindurch die Teilung der Szenerie in eine irdische und eine mmlische Hälfte geblieben; aber innerhalb jeder von ihnen kann sich jetzt fast nichts ehr als ursprünglich ausweisen. Die Szene auf Erden war ursprünglich wohl als ne Disputation über theologische Fragen gedacht, bei der zwei Theologen das Wort hren und Anhänger und Schüler ihnen zuhören sollten. Aus dieser Disputation ist dann unter vielfacher Veränderung der handelnden Personen eine heilige editation geworden, zu der die Nähe des Altarsakramentes Anlaß bot. An ihr sind erster Hinsicht die vier großen Kirchenlehrer beteiligt, weiter Geistliche aller Grade großer Zahl, dann aber auch Laien, die an den äußersten Ecken der Szene stehen, Schranken das heilige Gebiet abzuschließen scheinen. Von allen Gestalten dieser ldhälfte sind die der Laien noch am wenigsten gedeutet. Wenn nun die Geistlichen rchweg als Vertreter der theologischen Wissenschaft zu nehmen sind — weshalb B. der hl. Franziskus sich nicht unter ihnen befindet —, dann muß den Laien auch ne Beziehung zur Theologie zugesprochen werden. Ich halte es deshalb für verlockend, für Philosophen des Altertums zu nehmen, mit deren Systemen die Theologie sonders arbeitete, und zwar sehe ich in der hohen in antikes Gewand gekleideten estalt an der rechten Seite den Aristoteles, in dem bisher vielfach als „Ketzer" beichneten älteren Manne, der sich an die linke Schranke lehnt, Plato, und in dem n diesem sich ab- und dem Altare zuwendenden Jünglinge Dionysius Areopagita, it dem die Mystik in die christliche Theologie einzog.

Diese Deutung der unteren Hälfte des Bildes fügt zu früheren Hypothesen eine ue hinzu; beruht sie doch auf persönlichen Eindrücken unter Kombination überferter Einzelheiten. Geht man aber über zur oberen Hälfte, so ergibt sich hierfür die öglichkeit einer objektiven Deutung; denn hier bietet uns Dante seine Führerschaft

an. Freilich einzig mit ihm läßt sich das in der Himmelssphäre Dargestellte nicht erklären; auch hier stehen wir vor der gutbezeugten Tatsache, daß der Künstler nicht bei seinem ursprünglichen Plane geblieben ist. Aber die Absicht, von Dantes Himmelsbilde sich leiten zu lassen, war doch von Anfang an vorhanden. Auf der ältesten Skizze (Windsor, linke Seite) sind die Heiligen und Seligen mehrreihig in einer Weise angeordnet, die zu einem Vergleich auffordert mit Dantes Vereinigung der Bewohner des höchsten Himmels in Form einer Rose, wobei zu oberst, rechts von der Gottheit, Maria, links Johannes der Täufer sitzt, und in Mariens nächster Nähe Adam, Petrus, Johannes der Evangelist, Moses und Eva ihren Platz haben. Diese Personen stufig gruppiert hat man auch in der erwähnten Skizze anscheinend vor sich. Als dann später die Form der Himmelsrose aufgegeben wurde zu Gunsten einer einreihigen Anordnung, da wurden doch die erwähnten männlichen Heiligen beibehalten und nur Maria und Johannes der Täufer über ihnen belassen. Wenn nun hier Dantes Einfluß zu ahnen ist, so wird er in anderen Teilen von Raffaels Himmelsdarstellung zur Tatsache. Vor allem bei der Darstellung der Dreieinigkeit. Dante erschaut diese zuerst wie „drei Kreise von dreierlei Farbe und gleichem Umfange; zwei beleuchten sich gegenseitig wie zwei Regenbogen, der dritte entspringt feuerglühend aus den zweiten (Paradiso 33, 116—120)". Bei längerem Anschauen zeigt sich ihm dann in einem der beiden ersten Kreise ein Menschenbild, dasjenige Christi (V. 127—130). Aus diesen Vorstellungen läßt sich der bisher unerklärte runde Aufbau in der Mitte von Raffaels Himmelsbild verstehen. Hier ist versucht, die drei Gotteskreise Dantes nachzubilden, und da sie bei gleichem Umfange sich nicht malerisch darstellen ließen, so malte Raffel den ersten etwas weiter als den zweiten und ließ von beiden den dritten nach unten sich abtrennen. Dem mittleren fügte er wie Dante die Gestalt Christi ein, belebte aber auch den ersten durch die daraus hervorwachsende Halbgestalt von Gottvater und den dritten durch die Taube des Geistes. Damit hatte er etwas ganz Neues für die Darstellung der Dreieinigkeit geschaffen, allerdings von solcher Kühnheit, daß Spätere ihm darin nicht zu folgen wagten.

Dantesche Ideen durchziehen auch sonst noch den Himmel Raffaels. Man sieht bei ihm den obersten Raum mit seinen unzähligen Engelgestalten — das Empyreum Dantes — wie überstreut mit Goldfunken. Darin nur ein malerisches Effektmittel zu sehen wäre verfehlt; es sind Andeutungen von Engeln, wie sie Dante (Par. 30, 64—66) einführt:

> Lebendige Funken sprühten auf vom Lichtstrom
> Und senkten überall sich auf die Blumen (= Seligen),
> Rubinen ähnlich, die in Gold gefaßt sind.

Endlich vergleiche man für die wundervolle Darstellung der Mutter Gottes, wie sie Auge und Hand zu ihrem göttlichen Sohne erhebt, die Dantesche Stelle (Par. 33, 40—43):

> Die Augen, die Gott innig liebt und ehret....
> Sie wandten sich zum ewigen Lichte hin,
> In das — man glaub' es — nimmer kann eindringen
> So klar der Blick von irgend einem Wesen.

So mischte Raffel, wo immer es anging, Dantesche Farben seiner Darstellung der Himmelsglorie bei, ob auch für deren Grundidee vielleicht ein ihm eigener Gedanke vorlag.

Was nun für das erste Fresko der Camera gilt, hat auch auf die späteren eingewirkt, und zwar im erhöhten Maße, sodaß hier sogar ein entscheidender Einfluß Dantes auf die Disposition des Ganzen zutage tritt. Von Dante her erklärt sich das Wesentlichste am sogen. „Parnaß", das ich nicht in der Szenerie mit Apollo und den Musen erblicke, die von Mantegna beeinflußt sein könnte, sondern in dem Personenkreise, über den der göttliche Anhauch, wie ihn die Deckengestalt der Poesie von sich ausströmt, sich ergossen hat. Für ihre Gruppierung ist die Dantesche Stelle (Inferno 4, 88—90) Vorbild, wo die größten Dichter des Altertums, Homer, Horaz, Ovid und Lukan, von ihren Plätzen im Limbus dem Virgil entgegen gehen. Diese vier Dichter sind für Raffael die Führer aller späteren Dichter, und so zeigt sein Bild, abgesehen von dessen oberem Mittelstücke, vier Gruppen: links oben die auf der Bahn Homers wandelnden Epiker, worunter Virgil und Dante besonders kenntlich sind, links unten die Lyriker mit Horaz als Tonangeber; rechts oben die romantischen Epiker, die von Ovidischer Weise beeinflußt sind; endlich rechts unten die dichterischen Bearbeiter historischer Ereignisse, die sich Lukan zum Vorbild genommen.

Man sieht, wie sich der Einfluß Dantes auf Raffael von Bild zu Bild steigert; seinen Höhepunkt erreicht er aber in dem jedenfalls zuletzt geschaffenen und künstlerisch am höchsten stehenden Fresko der ‚Schule von Athen'. Die wundervolle Harmonie, in der die Gestalten dieses Bildes miteinander verbunden sind, bürgt dafür, daß Raffael sich über das, was er ausdrücken wollte, sehr klar war. Die Kunstgeschichte indessen hat lange nach einer Formel gesucht, nach der sie das Bild erklären könnte. Zwar Vasari's, des ersten Ausdeuters, Erklärung, wonach sich „die Theologen bemühen, Philosophie und Astronomie mit der Theologie in Einklang zu bringen", gilt als abgetan. Wenn Vasari's Zeitgenosse Ghisi darin eine Szene sah, wie der Apostel Paulus von Epikuräern und Stoikern vor den Areopag geführt wird, so hat er zwar an Hermann Grimm dafür einen modernen Verfechter gefunden, wird sonst aber ebenfalls abgelehnt. Gegen diese älteren Deutungen spricht vor allem, daß sie nicht zur Gesamtdisposition der Ausmalung der Camera passen und dort, wo man nur Philosophen erwartet, Theologen als Hauptpersonen vorschieben. Einen neuen Weg der Erklärung schlug Bellori ein, der den Gegenstand des Bildes einzig in der Verherrlichung der Philosophie sah, und hierin stimmen ihm bis heute die maßgebenden Kunstgelehrten bei. Doch nun stellt sich eine neue Schwierigkeit ein: unter welchem Gesichtswinkel sah Raffael die Philosophie? Die Neueren meinen, wie der Platonismus die Modephilosophie zur Zeit der Renaissance gewesen wäre, so hätte Raffael auf sein Fresko das hohe Lied dieser Richtung angestimmt, und besonders Hettner und Springer haben sich bemüht, die Bildeinzelheiten hiernach zu erklären. Sie setzen dabei weniger eine Entwicklung der Philosophie auf Plato hin, als vielmehr eine Schilderung der Bildungsstufen, auf denen philosophisches Denken erreicht wird, in den Mittelpunkt des Bildes, und nach Springer müßte man es mehr eine Verherrlichung des Triviums und Quadriviums nennen, als eine solche der Philosophie. Dabei habe der Maler seine Gestalten als Typen formen müssen, ob er auch die naheliegende Gelegenheit, Personen wie

Plato, Aristoteles, Sokrates, Diogenes, Ptolemäus, Euklid und Pythagoras mit in das Bild zu setzen, sich nicht habe entgehen lassen, auch sogar interessante Griechenköpfe wie Alkibiades und Xenophon als Lückenbüßer eingeschaltet hätte. Bei dieser Erklärung sollte das Bild eigentlich sieben deutliche Gruppen aufweisen; wenn solches ersichtlich nicht der Fall ist, so soll der Grund dafür der sein, daß Raffael einzelne Wissenszweige vor anderen bevorzugt und die Dialektik und Rhetorik überhaupt aus dem Spiele gelassen hätte.

Ob nun aber das Hereinziehen von Männern der reinen Wissenschaft dem Grundplane der Ausmalung der Camera nicht ebenso widerspricht wie dasjenige von Theologen neben Philosophen? Zudem könnte man Raffael den Vorwurf einer gewissen Ideenarmut nicht ersparen, da die Siebenzahl der freien Künste schon einmal im Vatikan dargestellt war und zwar von Pinturicchio's Pinsel in einem der Borgia-Gemächer, gerade unter der Camera della Segnatura.

Die Annahme, Raffael habe bei seinem Bilde im Banne der Philosophie seiner Zeitgenossen gestanden, hat noch ein Bedenken gegen sich. Der Raum, dessen Ausschmückung ihm übertragen war, stellte nicht einen Wohn- oder Festraum, sondern ein päpstliches Amtszimmer vor. Sollte in ihm die Philosophie verherrlicht werden, so konnte es nicht irgend eine modische Philosophie sein, sondern nur die von der Kirche approbierte. Seit früher Zeit hatte die Theologie mit der Philosophie einen Pakt geschlossen, aber nicht um sie als selbständige Wissenschaft anzuerkennen, sondern um sich ihre Dienste zu versichern; und wenn das Gebäude der mittelalterlichen Scholastik eine philosophische Grundlage aufwies, so war doch von dieser alles ausgeschieden, was theologisch nicht anwendbar war. Die scholastische Richtung herrschte auch zu Raffaels Zeiten noch in der Kirche, und kein Träger der dreifachen Krone, mochte er im Herzen noch so sehr ein Kind seiner Zeit sein, wagte es öffentlich von ihr auch nur einen Schritt abzuweichen. Was Raffael für Papst Julius II. in dessen Amtszimmer malerisch darzustellen hatte, konnte also weder eine dem Maler persönlich naheliegende Philosophie sein noch die Richtung zeitgenössischer Humanisten, wie Marsilio Ficino oder Sadolet, sondern einzig die kirchlich scholastische. Nun hatten aber die theologischen Schulhäupter, die sie aufgebaut hatten, ein Thomas und Bonaventura schon ihren Platz auf der Disputa bekommen; also blieben nur Persönlichkeiten des Altertums und des arabischen Mittelalters zur Berücksichtigung übrig. Um mit diesen in Fühlung zu treten, brauchte Raffael wieder nur das Buch aufzuschlagen, das ihm schon für die Disputa und den Parnaß so reiche Anregungen gegeben hatte, Dante's göttliche Komödie. In ihr findet sich eine Stelle, wo Dante und Virgil den ersten Höllenkreis durchmessend zur grünen Wiesenfläche des Elysiums gelangen und auf dieser eng mit einander vereint die „Philosophenfamilie" antreffen (Inferno 4, 131-144). Dort heißt es von ihr:

Vidi il maestro di color che sanno
Seder tra filosofica famiglia.
Tutti l'ammiran, tutti onor gli fanno.
Quivi vid'io e Socrate e Platone
Che innanzi agli altri più presso gli stanno.

Democrito che il mondo a caso pone
Dïogenès, Anassagora e Tale,
Empedoclès, Eraclito e Zenone;
E vidi il buono accoglitor del quale,
Dïoscoride dico; e vidi Orfeo,
E Tullio, e Livio e Seneca morale;
Euclide geomètra e Tolomeo,
Ippocrate, Avicenna e Galïeno;
Averrois che'l gran comento feo.

In dieser philosophischen Familie haben nur solche Weltweisen einen Platz gefunden, die der kirchlichen Theologie etwas Positives zu bieten hatten; andere Vertreter der antiken Philosophie, die diese Bedingung nicht erfüllen, fehlen in ihr, z. B. die als ,,Irrlehrer'' gebrandmarkten Parmenides, Melissos, Brysos (Par. 13, 124 f.) und der zur Hölle verdammte Epikur (Inf. 10, 14). Im ganzen zählt dieser Kreis 21 Köpfe, die Dante selbst organisch anzuordnen sucht, wobei er die meisten von ihnen zu Dreiergruppen zusammenfaßt. Solcher finden sich fünf: Aristoteles — Sokrates — Plato, Diogenes — Anaxagoras — Thales, Empedokles — Heraklit — Zeno, Tullius (Cicero) — Livius — Seneka, Hippokrates — Avicenna — Galenus. Zu einer Zweiergruppe sind zusammengefaßt Euklid und Ptolemäus; endlich scheinen zusammenhanglos zu stehen Demokrit, Orpheus, Dioskurides und Averroes.

Mit dieser Philosophenfamilie hat es nun, wie ich meine, die Schule von Athen im eigentlichen Sinne zu tun. Dabei darf jedoch die Vorstellung nicht aufkommen, als habe Raffael sich nur als Illustrator Dantes gefühlt. Dieser kam mit seinen Versen den Bedürfnissen einer malerischen Darstellung nur wenig entgegen. Über seinem Elysium brütet Grabesruhe; die großen Denker der Vergangenheit, die hier versammelt sind, schauen aus 'occhi tardi e gravi', reden 'con voci suavi'. Ihr Lebenswerk liegt weit hinter ihnen; von ihrem Äußeren wird so wenig angedeutet wie — mit wenigen Ausnahmen — von ihrer geistigen Eigenart. Kein Wunder, daß kein Illustrator Dantes vor Raffael sie sich zum Vorwurf genommen hatte, weder Botticelli in seinem Dante-Zyklus noch der Illustrator der Florentiner Dante-Ausgabe von 1481.

Einem Maler mußte es besonders naheliegen, den Hintergrund mit den elegischen Gefilden des Elysiums durch eine Stätte frischeren Lebens zu ersetzen. Raffael wählte dazu eine herrliche, zu einem Kuppelbau führende Tempelhalle, zu der eine breite Freitreppe von vier Stufen hinaufführt: etwas, was nicht ganz seine eigene Erfindung genannt werden darf. Denn einen ähnlichen Hintergrund bietet das Relief Ghibertis ,,Besuch der Königin von Saba bei Salomo'', wo zudem die Gruppen auf einen oberen und unteren Raum verteilt sind; auch Donatello's Erzrelief der Wunder des hl. Antonius und Pinturicchio's Fresken aus dem Leben des Papstes Pius II. konnten für Raffaels Hintergrund Vorbildliches bieten.

Mit der Erweiterung des Hintergrundes der Philosophenfamilie ging auch eine Vermehrung der Personenzahl Hand in Hand. Gegenüber den 21 Personen Dante's finden sich bei Raffael gegen 60. Aber bei einiger Betrachtung ergibt sich, daß unter

diesen doch nur ungefähr 21 die Rolle von Hauptpersonen spielen und damit für den Gedankeninhalt des Bildes allein maßgebend sind. Über den Begriff Hauptpersonen eines Bildes läßt sich in vielen Fällen streiten; hier dürfte er an ganz bestimmte Bedingungen geknüpft sein. Vor allem muß eine solche dem Beschauer von ihrem Gesichte so viel zuwenden, wie nötig ist, um ihren Typus klar zu erkennen; auch muß ihre Gestalt sich durch eine bezeichnende Geste oder Pose auszeichnen. Endlich, da es sich um Philosophen handelt, muß ihr der Stempel reiferen Alters aufgedrückt sein. Was diesen Bedingungen nicht voll gerecht wird, ist als Nebenfigur zu bewerten und kommt für die Deutung des Bildinhaltes nicht in Betracht.

Ehe nun hiernach im einzelnen festzustellen ist, welche Gestalten der Schule von Athen mit solchen Dantes zu vergleichen und zu erklären wären, sind noch die Vorstufen unseres Freskos, wie sie in einigen kleinen Studienblättern, vor allem aber in dem Originalkarton für die ganze untere Hälfte, den die Ambrosiana von Mailand aufbewahrt, ins Auge zu fassen. Es scheint sicher, daß bei der Schule von Athen am ursprünglichen Plane später nur wenig geändert ist. Sie enthält keine größere Gruppe, die dem Maler nicht schon früh vor dem Geiste gestanden hat. Nur an wenigen Gestalten läßt sich etwas wie ein Entwicklungsprozeß erkennen. So war in der rechten unteren Ecke, wo Fresko und Karton zwei Vollgestalten zeigen, nach einem Studienblatte (O. Fischel, Nr. 159) zu schließen, ursprünglich nur eine einzige geplant. In der linken Seitengruppe, nahe der Mitte zu, wurde die Sitzgestalt, die das gedankenschwere Haupt in die Linke stützt, erst bei Übertragung des Kartons auf die Wand der Camera hinzugesetzt; dasselbe gilt für zwei von hinten sichtbare Personen, die oberhalb der auf der Treppe angebrachten Personengruppe die Halle betreten. Die zuerst genannten Personen könnten beide als Hauptpersonen genommen werden: die Sitzgestalt ist sicher eine solche; das von hinten gesehene Paar hingegen zeigt nichts von irgendwelcher Eigenheit. Für die Vergleichung mit Dante's Philosophen lassen wir nun alle diese erst später ins Bild gekommenen Gestalten fort; erst wenn feststeht, ob man mit Recht die 21 Philosophen Dante's in Raffaels Bild einsetzen darf, wird die weitere Frage zu entscheiden sein, auf Grund welcher Erwägung des Malers Personen, die bei Dante fehlen, der Darstellung weiter noch eingefügt wurden.

Um Dante's 21 Philosophen in Raffaels Komposition wiederzufinden, verfolge ich zunächst die Hauptpersonen der oberen Plattform, wobei ich die Richtung von der Rechten zur Linken einschlage; alsdann wende ich mich den Gestalten unterhalb der Treppe zu, zunächst denen der rechten, dann der linken Seite. Damit glaube ich der von Raffael beabsichtigten Gruppendisposition mehr zu entsprechen, als wenn ich in der bisher üblichen Weise den Aufbau der Gestalten durch einen senkrechten Schnitt in zwei keilförmige Hälften teile, von denen jede ihre Spitze in einem der beiden die Mitte der oberen Reihe einnehmenden Gestalten hat. In meiner Obergruppe finde ich elf Gestalten, die sich als Hauptpersonen ausweisen. In der unteren zur Rechten sind es zwei, in der unteren zur Linken sieben; die etwas abseits auf der Treppe gelagerte Gestalt wird mit zur ersten Gruppe zu ziehen sein. Folgende 21 Gestalten sind also zu erklären:



Skizze von Raffaels Schule von Athen

1. In der Obergruppe:

Nr. 1. Ein am Stabe hereinschreitender Greis in grünem Gewande mit weißer Kopfbinde.

,, 2. Ein alleinstehender langbärtiger alter Mann, eingehüllt in einen braunen Philosophenmantel, mit der linken Hand zur Erde deutend.

,, 3. Ein an eine Pfeilerbasis sich lehnender Mann von schwärmerischem Gesichtsausdruck, anscheinend beschäftigt, einem Schüler etwas in die Feder zu diktieren.

,, 4. Eine hoheitsvolle Männergestalt in goldfarbigem Festgewande, das Gesicht den beiden Personen der Mitte zuwendend.

,, 5. u. 6. Zwei miteinander disputierende Personen: rechts ein Mann reifen Alters mit klassisch geschürztem Ober- und Untergewand bekleidet; er stemmt mit der Linken ein offenes Buch gegen den Oberschenkel und weist mit der Rechten in grader Richtung vor sich; links eine würdevolle Greisengestalt, ähnlich wie sein Nachbar gekleidet; er hält in der Linken ein geschlossenes Buch und deutet mit der Rechten zum Himmel.

,, 7. Ein mit grünlichem Leibrock bekleideter, nach links gewandter Mann, der mit den Fingern die Geste des Definierens macht.

Nr. 8. Ein eifrig zuhörender Mann von kleinem Wuchse mit rotem Mantel und schwarzer Kappe.

,, 9. Ein langgelockter jüngerer Mann in reichem römischen Waffenschmuck.

,, 10. Eine feste Männergestalt in kurzem Leibrock von römischem Schnitt, den rechten Arm mit energischer Rednergeste vorstreckend.

,, 11. Ein nach Gesicht und Gewand fremdländisch aussehender Mann, der die Linke wie zum Gruße, oder um etwas entgegenzunehmen, ausstreckt.

,, 12. Ein auf die Treppenstufen hingestreckter halbnackter Alter, der von einem Blatte in seiner Linken etwas abliest.

2. In der unteren rechten Gruppe:

Nr. 13. Ein sich tief zur Erde beugender älterer Mann, mit dem Zirkel in seiner Rechten Figuren auf eine Tafel zeichnend.

,, 14. Ein rechts von ihm stehender, nur mit dem Oberkörper sichtbarer blondbärtiger Mann, in weißem Leibrock mit roter Mütze, in der offenen Rechten einen Erdglobus haltend.

3. In der unteren linken Gruppe:

Nr. 15. Ein am äußeren Bogen nur mit seinem energisch blickenden, von einer Kappe bedeckten Kopfe sichtbarer weißbärtiger Alter; ein Kindlein, das seine Arme nach einem Buche ausstreckt, dürfte als auf seinem rechten Arme sitzend zu denken sein.

,, 16. Ein nur mit halbem Oberkörper über einer Säulenbasis sichtbarer jüngerer Mann von weichlichem Gesichtsausdrucke; er scheint für einen mit dem Kopfe an seine rechte Schulter sich pressenden Mann aus einem Buche etwas Bedeutungsvolles abzulesen.

,, 17. Ein Mann von fremdartigem Gesichtsschnitt, der in demütiger Haltung einem vor ihm sitzenden Manne in das Buch schaut.

,, 18. Ein hockender Alter mit einem Schreibtäfelchen in der Hand, der von der anderen Seite ebenfalls dem schreibenden Manne zuschaut.

,, 19. Eine edelschöne Jünglingsgestalt in lang herabfallendem, weißen, faltigen Gewande; sein Blick geht auf den Beschauer des Bildes.

,, 20. Ein hochaufgerichteter Mann, den Kopf etwas seitwärts neigend, mit der Rechten auf ein gegen sein linkes Knie gestemmtes Buch weisend.

,, 21. Ein sitzender Mann mit stark gelichtetem Haar, damit beschäftigt, von einer Tafel, die ein engelhafter Knabe ihm vorhält, etwas in ein Buch zu kopieren.

Damit scheint mir der Kreis der Hauptpersonen und somit auch der näher zu bestimmenden Philosophen abgeschlossen. Alles, was sich sonst noch an Gestalten vorfindet, dient ihnen nur als Staffage und dürfte vorwiegend als Schüler oder Hörer zu deuten sein. Ehe dazu übergegangen wird, jeden Einzelnen unter den 21 Personen unsres Bildes nach Dante zu benennen, gilt es drei weitere Personen ins Auge zu fassen, die ohne Hauptpersonen zu sein, doch im Bilde stärker hervortreten. Es sind dieses zunächst zwei zu einer reizvollen Gruppe vereinigte Gestalten rechts von dem auf den Treppenstufen gelagerten Greise. Der eine von ihnen, ein lockiger Jüngling, steigt

die Treppe hinauf, des andere, eine Mannesgestalt, kommt von der oberen Plattform herab, und beide scheinen sich über die Personen der oberen Gruppe auszutauschen. Könnten diese beiden etwa auch Hauptpersonen und damit Philosophen sein? Bei dem Jüngling fehlt allerdings ein Hauptkennzeichen, da sein Gesicht vom Beschauer abgewendet ist; nur die sprechende Bewegung seiner vorgestreckten Hände zeigt uns, was in ihm vorgeht. Bei der anderen Gestalt ist das Gesicht im Profil zu erkennen; dieses in Verbindung mit der energischen Bewegung seines Oberkörpers und der vorgestreckten rechten Hand heben ihn aus der Reihe der einfachen Nebenpersonen heraus. Dennoch können beide nicht für Philosophen gehalten werden. Bei dem älteren Manne zielt alles darauf ab, Gegnerschaft zu den Philosophen der oberen Plattform auszudrücken. Das zeigt zunächst die Geste seiner rechten Hand, die keineswegs die des Hinweisens, sondern die des Abweisens ist, indem Daumen und Zeigefinger sich voneinanderspreizen. Es ist die Geste, durch welche Leonardo auf seinem Abendmahlsbilde die feindselige Gesinnung des Judas gegenüber seinem Herrn gekennzeichnet hat. Vermutlich ist sie von Raffael auch von dort entlehnt; denn noch ein weiterer für Judas charakteristischer Zug vom Abendmahl findet sich hier wieder: das auf dem Gesichte lagernde Dunkel, das sich nicht erklären läßt aus der gesamten Lichtverteilung des Bildes, aber verständlich wird, wenn man darin einen Widerschein seelischer Verdunklung sieht. Damit versteht man auch die Handgeste des Jünglings neben ihm. Sie ist wahrscheinlich derjenigen nachgebildet, wodurch Leonardo Jacobus den Jüngeren seine Hingebung an die Person Christi ausdrücken läßt, und soll ausdrücken: „Hin zu jenem Großen und Herrlichen!" Die Einführung eines Philosophengegners rechtfertigt sich genügend durch die Nähe einer Gruppe, die wir später als die der Sokratiker verstehen werden.

Es könnte noch ein Greis der oberen Plattform, mit kahlem Kopfe und langem Bart, dessen Gewand wegen seiner Pracht uns orientalisch anmutet, die Vermutung erwecken, daß auch er als Hauptperson gedacht sei. Was von ihm zu halten ist, erfordert aber ein näheres Verständnis der ihm umgebenden Gestalten und soll später erörtert werden.

Für zufällig kann man es nicht ansehen, daß Raffaels Philosophen an Zahl denen bei Dante gleich sind. Aber mit dieser Konstatierung erklärt man doch noch nicht Wesen und Namen der Philosophen. Dante hat dem Maler für die figürliche Darstellung seiner Personen nichts an die Hand gegeben, und was Petrarca in seinem Trionfo della Fama und Boccaccio in der Amorosa Visione unter Hinblick auf Dante an Philosophen vorführen, konnte ebensowenig malerisch verwertet werden, so daß vor Raffael überhaupt keine Tradition für die Darstellung von Philosophen vorhanden war. Die wenigen Meister, die sich der schwierigen Aufgabe ihrer Darstellung gewidmet hatten, bildeten sie rein nach ihrer Phantasie, so Joos van Gent und Melozzo da Forli in ihren für die Bibliothek des Herzogs von Urbino gemalten Philosophenbildnissen, in denen sie anscheinend Personen ihrer Umgebung kopierten, wobei nur ein Buch in ihren Händen oberflächlich auf ihr geistiges Schaffen hindeutet; weiter Perugino, der für das Collegio del Cambio in Perugia eine Reihe antikisierender, dabei aber gänzlich blutleerer Philosophengestalten gemalt hat. Raffael kannte

zweifellos beide Bilderserien, stellte sich aber für seine Darstellung bewußt auf einen neuen Standpunkt. In Rom durch die Fülle der dort ausgegrabenen Statuen in die Welt der Antike eingeführt, faßte er den Entschluß, die alten Philosophen auch als antike Menschen zu bilden. Das beeinflußte einesteils ihre Gewandung; aber auch ihren Zügen suchte er etwas von dem imposanten Ausdruck der Statuen aufzudrücken, und einem Sokrates versuchte er sogar Porträtähnlichkeit zu geben mit Hilfe einer alten Gemme. Weitere Anlehnungen an antike Vorbilder sind bei der Besprechung einzelner Figuren zu erwähnen.

So schuf Raffael für die Malerei eine neue Welt von Gestalten, in denen die Größe und der Adel der antiken Philosophie greifbar zum Ausdruck kam. Aber selbst wenn wir uns diese Nachahmung der Antike bei Raffael vor Augen halten, bleibt für die einzelnen Gestalten doch noch manches dunkel, und wir bedürfen schließlich noch des Mittels der Vergleichung von Raffaels Gruppen mit denen Dante's. Von diesen hat Raffael sich zweifellos beeinflussen lassen, ohne jedoch auch Dante's Aufeinanderfolge der Gruppen nachzuahmen. Als Kind einer Zeit, die historisch zu denken begann, wußte Raffael manches mehr vom Entwicklungswege der alten Philosophie als der mittelalterliche Dichter, und so mochte er nicht darauf verzichten, Gestalten wie Gruppen auch historisch anzuordnen. Das führte ihn zu folgender Disposition des Ganzen: In einer durchlaufenden Linie galt es die Metaphysiker in historischer Folge vorzuführen, und zwar auf der oberen Plattform als dem erhabensten Schauplatze in der Richtung von Rechts nach Links. Zu zwei weiteren figurenreichen Gruppen wurden unterhalb jener diejenigen vereinigt, deren Gebiet außerhalb der Hauptentwicklungslinie der Metaphysik liegt, sowie auch die Physiker, wobei die Vertreter der Physik des Makrokosmos auf die rechte Bildseite, die der Physik des Mikrokosmos, d. h. die Ärzte, und anschließend an sie die Philosophen zweiter Ordnung auf die linke Seite gebracht wurden.

Nach diesen Erwägungen soll nunmehr versucht werden, die einundzwanzig Hauptpersonen Raffaels mit Namen, wie sie Dante bietet, zu belegen.

Mit der aus der rechten Ecke hervorschreitenden Gestalt eines uralten Greises (Nr. 1) ist Orpheus gemeint. Raffael stellt ihn gemäß dem, was die Geschichte der Philosophie über ihn berichtet, an den Anfang der griechischen Philosophie. Wie Dante ihn einzeln nennt, so stellt ihn auch Raffael einzeln dar; denn zwei Gestalten, die sich zwischen ihn und den Bildrand schieben, gehören, wie später gezeigt wird, nicht zu der Philosophenfamilie. Orpheus ist als Priester dargestellt, besonders charakterisiert durch die über den Kopf gezogene Toga der altrömischen Priester, wofür vielleicht die römische Herme des Numa das Vorbild abgegeben hat. Im Grün seines Gewandes liegt möglicherweise ein Hinweis auf die Mystik der Orphiker.

Auf Orpheus folgt Thales (Nr. 2) als der zweitälteste im Kreise der Danteschen Philosophen. Weder ist ihm ein Buch beigegeben noch ein Schüler beigesellt, weil beides nach dem, was die Zeit Raffaels über ihn wußte, ungeschichtlich erscheinen mußte. Der nach unten weisende Finger des Philosophen könnte dessen Prinzip ausdrücken: „Alles ist aus dem Wasser geworden".

Bei Dante steht Thales in einer Gruppe zusammen mit Anaxagoras und Dio-

genes; so können diese beiden auch auf dem Fresko in seiner Nähe vermutet werden. Diogenes ist nun unverkennbar in der Gestalt Nr. 12 dargestellt; wenn er auf der Treppenstufe gelagert liegt, so scheint das anzudeuten, daß seine philosophische Bedeutung nicht der der übrigen Hauptpersonen der obern Plattform voll entspricht. Zwischen Diogenes und Thales ist nur eine Hauptperson zu finden (Nr. 3); in ihm, dem phantastisch blickenden Denker, sehe ich Anaxagoras, der mit der Einführung des Nus in die Philosophie den Weg zu Plato und Aristoteles geebnet hat.

Zwischen den Gruppen Diogenes—Anaxagoras—Thales und Aristoteles—Sokrates-Plato nennt Dante noch den Demokrit, und man könnte versucht sein, ihn sogar der ersteren anzuschließen. Nun hat das Fresko zwischen Anaxagoras und den Sokratikern nur noch eine Gestalt (Nr. 4), in der sich Weisheit mit Hoheit paart. Ihn nehmen wir als Demokrit. Weniger der Dantesche Zusatz „er, der die Welt auf Fall (Atomwirbel) gründet", als der traditionelle Gegensatz zu Heraklit, wobei Demokrit das frohgemute und Heraklit das tragische Temperament verkörpert, hat Raffael zu seiner Charakteristik bewogen. Diese fest eingebürgerte Tradition kann auch als Grund dienen, auf keinen Fall die eben als Anaxagoras gedeutete düsterblickende Gestalt auf Demokrit zu beziehen.

Es folgt die aus Nr. 5 und 6 gebildete Hauptgruppe des oberen Bildteiles. Daß hier Aristoteles und Plato dargestellt sind, wird niemand bestreiten, da die Bücher, die sie tragen, die Aufschriften Etica und Timeo zeigen. Beide Philosophen disputieren miteinander, weshalb man die Schule von Athen mit größerem Rechte eine Disputa nennen könnte als das Fresko der gegenüberliegenden Wandfläche. Während Plato zur Höhe hinweist als dem Sitze der Ideen, erklärt sich Aristoteles mit energisch nach vorne deutender Handgeste für die Realität der Dinge. In dieser Gegenüberstellung hat Raffael gegenüber Dante eine Konzession an seine Zeit gemacht, die bei aller Achtung vor Aristoteles und seiner in der kirchlichen Scholastik weiterlebenden Oberstellung dennoch Plato für den höheren Geist nahm, der unmittelbar auf das Christentum hinwiese. Raffael hat, indem er beide als gleichbedeutend hinstellt, vielleicht eine Versöhnung zwischen der scholastischen und zeitgenössischen Anschauung angestrebt. Diese beiden Philosophen vermuteten wir auch schon auf der Disputa; wenn ihr Typus dort auch nicht ebenso rein durchgeführt ist wie hier, so stehen beide doch in demselben Altersverhältnis wie hier auf der Schule von Athen. Der Disputation der beiden Meister hört eine Schar von jüngeren und älteren Schülern zu, die rechts und links von ihnen in zwei Reihen angeordnet sind. Die Gestalt des Demokrit gehört nicht zu ihnen: dazu tritt sie zu stark nach vorne heraus und hat auch nichts Entsprechendes auf der Gegenseite bei den Schülern. Als eine Art Gegenstück zu ihm könnte aber die Gestalt Nr. 7 angesehen werden, in der unschwer Sokrates zu erkennen ist. Bei ihr hat Raffael die höchsten Anforderungen einer historisch getreuen und doch künstlerisch freien Darstellung erfüllt. Während noch Perugino seinem Sokrates ein Äußeres gab, das sich recht wohl für das eines Heiligen geeignet hätte, tritt uns hier ganz und gar der alte Athener entgegen, echt von Kopf- und Gesichtsausdruck, in imponierender Stellung gegenüber seinen Schülern, denen er an den Fingern etwas vordefiniert, wie es in ähnlicher Weise schon vor Raffael öfters malerisch dargestellt war.

Die Dantesche Dreiergruppe Aristoteles—Sokrates—Plato hat sich bei Raffael insofern etwas verschoben, als Plato näher an Aristoteles herangerückt ist und Sokrates sich von Plato etwas entfernt. Damit ist aber Sokrates zu einem Bindeglied für eine neue Dreiergruppe geworden, die Nr. 8, 9 und 10 umfaßt. Man hat sie zugleich mit der schönen, eine Nische des Hintergrundes ausfüllenden Jünglingsgestalt für Zeitgenossen und Schüler des Sokrates genommen und sucht in ihnen besonders einen Xenophon und Alkidiades. Aber vor Raffaels Geiste stand ein Sokrates, der mit seiner Lehre weit über seine Zeit hinaus gewirkt und damit die römische Philosophie befruchtet hätte; denn die drei, welche eine Gruppe ausmachen, erklären sich nach Dante als Tullius Cicero, Livius und Seneka. Dante hat Seneka „morale", also den „Moralisten" genannt; das dürfte Raffael gereizt haben, ihn als einen kleingeistigen Schulmeister zu zeichnen, in einer Regung von Humor, wie er ihn auch bei dem Bilde der Proklamierung der Pandekten auf den Gesichtern der Juristen spielen läßt. In stolzer Schönheit ist Livius gemalt, bei dem als dem Geschichtsschreiber der Kriege Roms römische Waffentracht wohl am Platze ist. Auch der Dritte in der Gruppe wird durch sein Gewand, das die Knie frei läßt, als Römer, und durch seine Armgeste als Redner gezeichnet; so wird er kein anderer sein als Cicero.

Es bleibt in der Reihe der Philosophen, die die grade Entwicklung der Philosophie ausdrücken sollen, nur noch einer, Nr. 11, zu benennen übrig. Wie er gewissermaßen als Fremder, orientalisch nach Gesicht und Tracht von links hereintritt und schüchtern den Arm vorstreckt, als wolle er etwas entgegennehmen, so wird er kein anderer sein als Averroes, den auch Dante wegen seiner Kommentatorenarbeit als letzten nennt.

In einem Überblick der Philosophie von Orpheus bis Averroes würden kundige Beschauer unter Raffaels Zeitgenossen eine Lücke gefunden haben, wenn nicht auch der Neuplatonismus, der Dante noch unbekannt war, seinen Vertreter darin gehabt hätte. Schon auf der Disputa ist anscheinend ein solcher mit Dionysius Areopagita eingeführt; da konnte die Schule von Athen nicht gut den Neuplatonismus ganz unberücksichtigt lassen. So halte ich es für wahrscheinlich, daß die zwischen Plato und Sokrates etwas im Hintergrund stehende Greisengestalt den Stifter des Neuplatonismus, Plotin, darstellt, in einer Charakterisierung, die Zweifel erwecken kann, ob man es mit einer Hauptpersönlichkeit zu tun habe, wenn auch im Gesicht die Versunkenheit in das Schauspiel der Emanationen Gottes gut zum Ausdruck zu kommen scheint. Mit seinem Prachtgewande könnte auf seine orientalische Herkunft hingedeutet sein.

Es ist der Schule von Athen eigentümlich, daß ihre Hauptvertreterreihe stark nach hinten gerückt ist; der dadurch entstehende Nachteil gleicht sich allerdings wieder aus durch die erhöhte Stellung der Personen, wie es ähnlich bei der Hauptgruppe auf Ghiberti's Relief „Besuch der Königin von Saba bei Salomo" der Fall ist. Was Raffael in den Vordergrund stellt, wird dadurch in seiner Bedeutung abgeschwächt, daß es in zwei Seitengruppen zerfällt, zwischen denen ein leerer Raum gelassen ist.

Von diesen Gruppen hat es die zur Rechten mit den Vertretern der Geometrie und Astronomie sowie Geographie zu tun. Sie entspricht der Danteschen Zweiergruppe Euklid und Ptolemäus. Die Gestalt Nr. 13 mit den Zügen Bramantes ist nun dieser

Euklid, und nicht Archimedes, wie öfters behauptet worden ist. Nr. 14 pflegt man nach Vasari Zoroaster zu nennen, die vor ihm stehende, vom Beschauer abgewendete aber Ptolemäus. Nun wäre ein Zoroaster in der Mitte griechischer Philosophen ein schwer zu verstehender Mißgriff des Malers. Was dieser hat darstellen wollen, kann ein Blick auf die zeichnerische Entwicklung der Gruppe lehren. Ursprünglich (vgl. O. Fischel, Raphaels Zeichnungen, Nr. 159) war für sie außer Euklid nur noch eine Hauptgestalt geplant, die im Äußeren dem sog. Zoroaster entsprach, aber eine Zackenkrone auf dem Kopfe trug. Damit war sie als Ptolemäus gekennzeichnet, den man zu Raffaels Zeit mit dem Könige gleichen Namens vielfach zusammenwarf. Diese Gestalt hatte ihren Platz oberhalb der Schüler, die links von Euklid dessen Vortrage lauschen; doch sollte nicht sie, sondern Euklid die Gruppe nach rechts abschließen. Diesen Plan verwarf Raffael später: ein gebückter Mann wirkte gegenüber dem aufsteigenden Bogen nicht monumental genug. Deshalb wurde eine stehende Figur in Rückenansicht dem Ptolemäus beigegeben. Wenn sie eine Kugel auf der linken Hand trägt, der alte Ptolemäus aber des Mailänder Kartons ursprünglich ohne eine solche war, so bedeutet das, daß die neue Gestalt eine Art Dublette zu der früheren sein solle: ein Ptolemäus wie jene, zumal ihr auch die Zackenkrone gegeben ist, die der ältere Ptolemäus schon auf dem Mailänder Carton nicht mehr hat. Dieser hörte damit aber nicht auf, ein Ptolemäus zu sein; das zeigt vor allem der neue Entschluß Raffaels, ihm seine Kugel wieder zu geben, was durch Einritzen einer solchen und des tragenden Armes auf dem Karton angedeutet wurde und im Fresko vollständig durchgeführt ist. Die Doppelung der Ptolemäusgestalt kann aber auch noch einen weiteren Grund haben, indem Raffael Ptolemäus, den Astronomen und Verfasser des Almagest, für eine andere Person ansah, als Ptolemäus, den Geographen und Verfasser der Geographica. Ich rechne somit auf dem Bilde mit zwei Ptolemäusgestalten, wovon eine auf der Grenzlinie von Hauptpersönlichkeit und Staffage steht und den künstlerischen Mangel aufweist, daß dort, wohin sein Blick sich richtet, für den Beschauer nichts sichtbar ist.

Die Gruppe auf der linken Seite hat es teilweise auch mit Physikern zu tun; doch zwang die Anlehnung an Dante, mit ihnen noch einige übriggebliebenen Metaphysiker zu verbinden. Von der Philosophenfamilie waren noch nicht dargestellt die beiden Dreiergruppen Hippokrates—Avicenna—Galen und Empedokles—Heraklit—Zeno, endlich der der letzteren folgende Dioskurides. Ohne Mühe findet man die Ärztegruppe auf der äußersten Linken wieder. Hier tritt uns in Nr. 15 Hippokrates entgegen. So wenig von seinem Äußeren dargestellt ist, so zielt dieses doch offenkundig auf seine Person: der langbärtige Greisenkopf, das Kindlein, das sich an ihn als den Arzt anschmiegt, endlich die Mütze auf dem Kopfe, mit welcher die Alten den Hippokrates äußerlich stets zu kennzeichnen pflegten (vgl. Westermann, Vitarum scriptores Graeci p. 451). Hippokrates richtet den Blick auf die Gestalt Nr. 16, mit welcher ein Mann, der sich wie krank auf ihn stützt, in enge Verbindung gesetzt ist. Hiernach wird der, welcher ihn stützt, der Arzt Galenus sein. Wenn Raffael ihn voll strotzender Gesundheit darstellt, so wollte er damit wahrscheinlich einen besonders kräftigen Gegensatz zur Kraftlosigkeit seines Begleiters schaffen. Weshalb Galenus einen Kranz auf dem Kopfe trägt, in welchem man am ehesten Feigenblätter erkennen wird, ist unklar;

vielleicht ist damit auf die Heilkräftigkeit der Feige hingedeutet. Übrigens erscheint Galens Kopf auf dem Mailänder Karton bedeutend schmaler und vielleicht auch ohne den Schmuck des Kranzes.

Von Hippokrates und Galenus aus findet man leicht Dante's dritten Arzt, Avicenna, auf dem Bilde heraus: er tritt uns in Figur Nr. 17 entgegen. Raffael hat ihn in auffälliger Weise als Orientalen, speziell als Türken gekennzeichnet; mit mongolischen Gesichtszügen verbindet sich bei ihm echttürkische Tracht. Avicenna ist das Bindeglied zwischen der Ärztegruppe und einer weiteren, zu welcher die Gestalten Nr. 18, 20 und 21 gehören. In dieser nun muß Dante's Dreiergruppe Empedokles — Heraklit — Zeno vermutet werden, in welche sich rein äußerlich noch die Gestalt Nr. 19 einschiebt. Den Mittelpunkt bildet Nr. 21. Von den drei zur Benennung in Betracht kommenden Personen kann hier kein anderer als Heraklit in Frage kommen, der durch einen Ernst, welcher fast ins Düstere und Verschlossene übergeht, im Anschluß an die traditionelle Traurigkeit Heraklits charakterisiert ist. Von dem, was die ihm vorgehaltene Tafel an Zeichen aufweist, soll hier zunächst abgesehen werden. Bei dem hinter Heraklit sitzenden, sein Schreiben verfolgenden Alten ist an Empedokles zu denken, so daß für die Benennung Zeno nur die jenem gegenüberstehende hochaufgerichtete Philosophengestalt übrig bleibt. Bei Empedokles und Zeno mußte Raffael sich mit einer allgemeinen Charakterisierung begnügen, da ihm die Lehre des Empedokles wohl gerade so unklar war wie der Name Zeno, hinter welchem bekanntlich drei Philosophen sich verbergen. Wahrscheinlich dachte Raffael an Zeno den Stoiker und könnte dann mit der edlen Haltung der Gestalt an die Lebenskunst der großen stoischen Philosophen erinnert haben. Wenn wir Avicenna als Bindeglied zweier Gruppen nahmen, so bleibt für die rechte Gruppe nur eine Dreiheit von Philosophen übrig, in welche eine vierte Person nachträglich eingeschoben ist, wie es die erste Skizze zu dieser Gruppe, die in einer Silberstiftzeichnung der Albertina (O. Fischel, Raphaels Zeichnungen, Nr. 150) vorliegt, uns lehrt. Das gibt den Schlüssel zur Bestimmung der eingeschobenen Gestalt. Es ist der bei Dante für sich allein stehende Dioskurides, welchem ausnahmsweise eine beschreibende Bemerkung gewidmet ist, nämlich:

„il buono accogliator del quale",

d. h. „der das Quale (die Eigenschaften von Pflanzen und Tieren) gut zu sammeln wußte". Sollte Raffael diese Worte vielleicht dahin verstanden haben, daß Dioskurides alle Eigenschaften eines feingebildeten Menschen an sich getragen habe, und sollte eine solche Auffassung ihm Anlaß gegeben haben, ihn mit dem Anstand eines vollendeten Hofmanns auftreten zu lassen?

Mit dieser Übersicht sind die Philosophen der linken Seite, soweit wie sie Raffael bis zum Augenblick des Übertragens der Kartonzeichnung auf die Wandfläche plante, alle genannt. Im letzten Augenblick mag es aber dem Maler als Mangel in seiner Komposition vorgekommen sein, daß ein zu breiter Raum die beiden unteren Seitengruppen trennte[1]; und aus dem Streben nach Verengerung der leeren Mitte entstand

[1]) Auf dem Karton der Ambrosiana hat — worauf mich Prof. O. Fischel aufmerksam macht — das figurenleere Stück zwischen den beiden unteren Seitengruppen eine auffällig helle Tönung und wird links von Diogenes durch einen von der obersten Treppenstufe bis zum unteren Bildrande

dann wohl die Gestalt des düsteren Denkers an der Marmorstufe, eine Figur, die in ihrer Gliederfestigkeit, aber auch in der Wiedergabe tiefsten Nachdenkens unmittelbar an die Deckengestalten Michelangelos erinnert. Alle, die bisher in der Schule von Athen auch einen Heraklit vermuteten, fanden ihn hier dargestellt. Wir glaubten aber, den Heraklit schon früher in der Mittelgestalt der letztbesprochenen Dreiergruppe erkennen zu müssen: sollte das auf Irrtum beruhen?

Wir sahen oben, wie Raffael keinen Anstand nahm, aus Gründen künstlerischer Ökonomie aus einem Ptolemäus ihrer zwei zu machen. Ein ähnlicher Vorgang dürfte hier vorliegen. Im Momente der Fertigstellung des Freskos zwang den Maler sein künstlerisches Empfinden, von der Innehaltung der Danteschen Philosophenzahl abzuweichen, indem er mit gesteigerten Ausdrucksmitteln einen neuen Heraklit-Typus erfand. Um sich aber vor der Geschichte der Philosophie zu rechtfertigen, verwandelte er nun den ersten, weniger stark charakterisierten Heraklit in einen Pythagoras, indem er die Tafel, die ein schöner Genius ihm vorhält, nicht mehr unbeschrieben sein ließ, wie sie uns der Karton zeigt, sondern mit einer Darstellung der wichtigsten Tonintervalle versah und damit auf Pythagoras als den Entdecker der Harmonien deutlich hinwies. Man mag das etwas gewaltsam finden; aber formte nicht auch Schiller erst nachträglich Marquis Posa, den Busenfreund des Don Karlos, zu einem Apostel der Menschenrechte um?

Die von Raffael mit seiner Schule von Athen beabsichtigte Darstellung der kirchlich anerkannten Philosophen halte ich hiermit für abgeschlossen. An manche Nebenfiguren ließen sich wohl noch ästhetische Betrachtungen anknüpfen; aber für den Gedankeninhalt unseres Bildes sind sie unwesentlich, mag es sich nun um größere Gruppen handeln wie die der zu beiden Seiten von Plato und Aristoteles aufgestellten Zuhörer und die der Schüler Euklids, die seiner Zirkelführung gespannt folgen, oder auch um kleinere, z. B. die Zweiheit der hinter Demokrit die Halle betretenden Gestalten oder die der neben Averroes hereineilenden Jünglinge. Gerne wüßte man, was zwei wie Porträts uns anmutende Köpfe, der eines blondhaarigen Knaben rechts von Galenus und der eines unterhalb desselben hervorschauenden jungen Weibes mit einer Goldhaube auf dem Kopfe (die aber auf dem Karton noch fehlt), darstellen sollen. Beachtenswert für sie ist, daß schon die erste Skizze der Gruppe mit dem ursprünglichen Heraklit im Mittelpunkte beide mitberücksichtigt. Dennoch scheiden sie bei Beurteilung des Gedankengangs des Freskos jedenfalls aus.

Eine wichtige Zutat zum ganzen Bilde, obzwar keine Erweiterung seines Ideengehaltes, bedeuten vier rechts unten am Randbogen dargestellte männliche Personen. So wenig man sie unter die Philosophen rechnen wird, so müssen sie doch für Träger bestimmter Namen genommen werden, Ihre Deutung vermittelt die in der unteren Zweiergruppe links stehende Gestalt: „ein jugendlicher Kopf von sehr bescheidenem Ausdruck und gefälligem, liebenswürdigem Wesen mit einem schwarzen Barett", wie

---

laufenden Strich deutlich abgegrenzt, während nach Zeno zu seine Grenze verschwimmt. Man bekommt dadurch den Eindruck, als ob dieses Stück jünger sei als seine Umgebung. Sollte vielleicht auf dem Karton zwischen den Seitengruppen einmal etwas Figürliches vorhanden gewesen sein? An etwas wie die Gestalt des Heraklit des Freskos braucht man dabei noch nicht zu denken.

Vasari sagt, um sie danach als Raffaels Selbstbildnis zu bezeichnen. Diese Ansicht ist seither unbestritten geblieben. Die Fertigstellung der Fresken der Camera della Segnatura wird Raffael zum Anlaß genommen haben, sich im Bewußtsein seiner Leistung in der Mitte seiner Gestalten in bescheidener Weise zu verewigen — ähnlich wie es vor ihm schon andere Meister der Renaissancezeit getan hatten. Denn man hielt es für gutes Malerrecht, einesteils Gönner und Freunde, andrenteils aber auch sich selbst im Bilde den Vertretern höchster Geisteskultur beizugesellen.

Wie sich Raffael nie geweigert hat, fremdes Können neidlos anzuerkennen, besonders wenn es von Einfluß auf das seinige gewesen war, so begreift man, daß er bei Vollendung der Schule von Athen gern die Gelegenheit wahrnahm, auf diejenigen hinzuweisen, von denen er Befruchtung oder Unterstützung erfahren hatte. Deshalb stellte er neben sich — vielleicht zum deutlichen Zeichen, daß es sich um einen Lebenden handele — einen Maler dar, dem er wohl in besonders hohem Grade Dank schuldete. Man hat ihn lange für Perugino, Raffaels alten Lehrmeister, gehalten. Doch die geringe Ähnlichkeit, die die Darstellung mit Peruginos Selbstbildnis im Collegio del Cambio von Perugia hat, begünstigte wenig diese Erklärung, und so neigt man jetzt dazu, darin Sodoma zu sehen, dem ursprünglich die Ausmalung der Camera della Segnatura übertragen war, und von dessen Entwürfen Raffael die Einteilung und Verzierung der Decke schonend beibehalten hat. Vermutlich liegt uns ein Selbstbildnis Sodomas in einem seiner Benediktusfresken vor; dieses zeigt aber nicht nur in Gesicht und Gestalt, sondern auch in der Tracht soviel Ähnliches mit unserer Figur, daß deren Deutung auf Sodoma wohl für unumstößlich zu gelten hat.

Bisher glaubte man die „Künstlerecke“ der Schule von Athen auf die genannten beiden Personen beschränken zu sollen; ich möchte jedoch in sie noch zwei weitere Figuren einbeziehen, die oberhalb jener auf der Plattform hart am Rande des aufsteigenden Bogens stehen. Die eine von ihnen stellt einen jungen Mann dar, der im Begriffe ist, sich zu entfernen, dabei aber mit zurückgewandtem Kopfe noch einen Blick nach unten wirft, und zwar in der Richtung nach Raffaels Kopfe, mit dem auch seine herunterhängende linke Hand sich zu berühren scheint. Das Gesicht ist bartlos und von schlicht herabfallendem langen Haar umrahmt; die Kleidung besteht aus einem fleischfarbenen enganliegenden Leibrocke, über den ein violetter faltiger Mantel geworfen ist. Von der anderen Gestalt ist nur der Kopf sichtbar, und zwar über dem Nacken des Jünglings. Er zeigt energische männliche Züge und auffällig starken Haar- und Bartwuchs. Der Blick sucht ähnlich wie derjenige Raffaels Kontakt mit dem Beschauer des Bildes.

Wenn die Linke der Vollfigur an das Barett Raffaels rührt, so scheint mir das ein feiner Zug des Malers zu sein, um eine innere Beziehung zwischen beiden anzudeuten. Ich wage es daraufhin, die Gestalt als Pinturicchio anzusprechen. Von diesem besitzen wir Selbstbildnisse in größerer Zahl (vgl. E. Steinmann, Pinturicchio S. 1—5), unter denen besonders dasjenige auf dem sienesischen Fresko „Heiligsprechung der Katharina von Siena“ in vieler Beziehung an unsere Figur erinnert. Was Raffael bewogen haben könnte, auch Pinturicchio in seiner Nähe darzustellen, ist leicht einzusehen. Von ihm dürfte er sich die Technik der Freskomalerei angeeignet haben, und zwar

während der Mitarbeit an dessen sienesischem Freskenzyklus, von der Vasari in Pinturicchios Biographie redet, und ohne deren Annahme man schwer verstehen würde, wie Raffael schon in seinen ersten römischen Fresken sich als Meister in Stil und Malweise des monumentalen Freskos geben konnte. Es zeigen aber auch diese Fresken deutliche Anklänge an solche von Pinturicchio. So ist der Gewölbebogen, der vor die Szenerie der Schule von Athen wie auch vor die der Disputa und das Parnasses gestellt ist, fast derselbe, wie ihn jener sowohl in den sienesischen Fresken auch besonders in denen von Santa Maria Maggiore in Spello (vgl. Steinmann, Fig. 81, 86, 88) verwendet hat. Weiter berühren sich mit Pinturicchio Raffaels mit Grotesken verzierte Pilaster, die den erwähnten Bogen stützen. Von den zehn sienesischen Fresken Pinturicchio's zeigen neun als Umrahmung Pilaster, die mit drei Bändern Grotesken verziert sind: zwei schmaleren, in denen die Grotesken schlanke Form haben, und ein breiteres mit solchen gedrungener Art. Fast dieselben Grotesken und ihre Verteilung auf ein schmaleres und ein breiteres Band finden sich an den unteren Seiten von Raffaels Fresken wieder, und man wird kaum irre gehen, wenn man diese Dekoration in Abhängigkeit von der Pinturicchio's entstanden sein läßt. So kann man wohl von einer Verpflichtung Raffaels gegenüber Pinturicchio reden, die sich nach Malerweise am leichtesten durch Einsetzung der Gestalt oder des Kopfes des letzteren in das Schlußfresko der Camera della Segnatura abtragen ließ, besonders wenn — was schon mehrfach vermutet ist — auch Pinturicchio Raffaels Dienste bei der Ausführung des sienesischen Freskenzyklus durch Einstellung seiner Gestalt unter die Lichterträger, die den Vordergrund der Darstellung des sienesischen Katharinafreskos füllen, gelohnt haben sollte.

Waren nun drei von den vier eine Gruppe bildenden Personen bestimmt, etwas über die künstlerische Sphäre auszusagen, in der die Schule von Athen entstanden ist, so dürfte auch die vierte, von der nur der Kopf sichtbar ist, in Beziehung zu Raffaels Künstlerschaffen zu setzen sein. Voege hat uns gezeigt, daß in Raffaels Fresken, vor allem in der Schule von Athen, Motive aus Donatello's Reliefs vom Antoniusaltar in Padua wiederkehren. Dahin gehören die Handgeste des von uns Cicero benannten Philosophen, die im rechten Winkel von hinten zum Kopf geführte Hand einer Nebenfigur, die hinter Averroes auftaucht, vor allem aber die am Stabe heranschreitende Greisengestalt des Orpheus. Das Urbild dieser Gestalt bildet bei Donatello eine geschlossene Gruppe zusammen mit einer Frau, die, im Begriffe fortzugehen, noch einmal zu ihrem an sie geschmiegten Kinde herabschaut, und einem über ihrem Nacken nur mit dem Kopfe sichtbaren bärtigen Manne. Nicht sklavisch hat Raffael diese Dreiergruppe übernommen. Für ihn ist der Alte Hauptperson, der er besonders durch Hinzufügung der Priesterbinde orphisch-philosophischen Charakter gibt. Die junge Frau wird ihm unter Fortlassung des Kindes zur Vorlage für seine Pinturicchio-Darstellung. Dem Männerkopfe aber gibt er Züge, die — wie ich meine — so sehr an das Porträt Donatello's, wie es uns Uccello geschenkt hat, erinnern, daß man auf den Gedanken kommen kann, Raffael habe damit seine Dankesschuld an Donatello begleichen wollen, zumal wenn man die Möglichkeit erwägt, daß schon Donatello sich in dem Männerkopfe des Reliefs selbst verewigt habe.

Man wende nicht ein, die Künstlerecke der Schule von Athen sei auf Raffaels und Sodomas Gestalten zu beschränken, weil diese auf dem Mailänder Karton noch fehlen, während die beiden von uns als Pinturicchio und Donatello gedeuteten Gestalten darauf schon ihren Platz bekommen haben. Der Plan Raffaels, sich samt Sodoma mit auf das Fresko zu bringen, war gewiß kein Gelegenheitseinfall aus der Zeit kurz vor der Enthüllung seiner Freske, sondern während der Komposition des ganzen Bildes entstanden. Wenn Raffael mit der Ausführung zögerte, bis alle auf den eigentlichen Gegenstand seines Gemäldes bezüglichen Figuren vollendet vor den Beschauer traten, so sehe ich darin einen Beweis edler Zurückhaltung seines berechtigten Künstlergefühls. Mit der Anbringung der beiden anderen Künstlerbildnisse konnte nicht so lange gezögert werden; denn ihr Zusammenhang mit der Gestalt des Orpheus war infolge des Nachwirkens der Donatelloschen Dreiergruppe so eng, daß ihr Fehlen als störende Lücke in dem Bildganzen empfunden worden wäre. —

Den Namen ,,Schule von Athen'' umstoßen zu wollen, weil er — wie ich zu zeigen gesucht habe — dem Inhalte des Freskos nicht voll entspricht, wäre pietätlos angesichts der Weihe, die ihm durch die Länge der Zeit verliehen ist. Wo es sich aber nicht bloß um Benennung, sondern auch um Erklärung des Bildes handelt, da sollte in Zukunft der Begriff ,,Filosofica Famiglia'' neben jenem hergehen und damit die Nähe Danteschen Geistes angedeutet werden.

Die hellenistische Kunst in Pompeji. Im Auftrage des archäologischen Instituts des Deutschen Reiches herausgegeben von Franz Winter. Band IV: Gefäße und Geräte aus Bronze, bearbeitet von Erich Pernice. — Berlin und Leipzig 1925. Verlag von Walter de Gruyter & Co.

Einige Jahre vor dem Kriege hatte Franz Winter sich die Aufgabe gestellt, die hellenistische Kunst in Pompeji in größerem Zusammenhange zu untersuchen. Natürlich sollte nicht die ganze sog. Tufperiode ,,aufgearbeitet" werden — dies wäre bei dem Umfange des Erhaltenen und seiner unlösbaren Verknüpfung mit den allgemeinen Fragen der pompejanischen Stadtgeschichte ein aussichtsloses Unterfangen gewesen. Deshalb wurde eine mehr auswählende, monographische Behandlung vorgesehen, für die Richard Delbrueck im beschreibenden Teile seiner ,,Hellenistischen Bauten im Latium" ein bedeutendes Vorbild geliefert hatte. Für Pompeji wurde der Kreis insofern erweitert, als nicht nur Baudenkmäler, sondern auch andere Kunstgattungen einbezogen werden sollten. Doch ergänzen sich die beiden Untersuchungsreihen: ihr Ziel ist, die Kenntnis des westlichen, italischen Hellenismus zu fördern und damit zugleich Fundamente für die Kunstgeschichte der römischen Kaiserzeit zu legen.

Es erklärt sich wohl aus äußeren Umständen, daß von diesem Pompeji-Unternehmen gerade der IV. Band zuerst erscheint; die weiterhin angekündigten Teile, zumal die Bearbeitung der Casa del Fauno und der Basilica durch den Architekten R. v. Schöfer und die Aufnahme der Mosaiken durch Franz Winter selbst, dürfen auf stärkeres allgemeines Interesse rechnen.

Der Bronzenband enthält zweifellos wertvolle Spezialarbeit; ist doch sein Verfasser einer der besten Kenner des antiken Kunstgewerbes, bekannt durch seine Veröffentlichung des Hildesheimer Silberfundes (mit Winter) und durch ausgezeichnete Untersuchungen über die Großbronzen des Neapler Museums.

In dem vorliegenden Buche macht er dem Leser die Mitarbeit freilich nicht leicht. Die Anlage ist nicht katalogmäßig und trennt nicht Beschreibung und wissenschaftliche Verarbeitung. Hierdurch geht die Übersichtlichkeit etwas verloren, zumal die Tafeln ohne Beschriftung geblieben sind, und Register und Abbildungsnachweise fehlen; schlimmer noch ist, daß nirgends, auch im Text nur ganz ausnahmsweise, Maße angegeben sind. So ist das Zurechtfinden in der an sich schon verwickelten Materie selbst für den Archäologen sehr erschwert.

Sucht man nach leitenden Gesichtspunkten, so sind es wohl hauptsächlich zwei: 1. P. versucht die Masse der Bronzegeräte in stilistisch und zeitlich zusammengehörige Gruppen einzuteilen. Hierbei gelingt es ihm, einen erheblichen Teil überzeugend der hellenistischen Periode zuzuweisen. Als Vergleichsmaterial dienen hauptsächlich die unteritalische Keramik und gewisse Ornamentformen der pompejanischen Tufperiode. Im einzelnen sei angemerkt, daß die Spätdatierung eines Stückes wie der großen Bronzeschüssel in Boston (Tf. IX) recht zweifelhaft erscheint. 2. Das hellenistische Material wird verwendet, um eine Vorstellung von der Bronzekunst des griechischen Unteritalien zur Zeit des späteren Hellenismus zu gewinnen. Hier scheint es, als ob P. zu einseitig vorginge und die Bedeutung der capuanischen Industrie für Pompeji, die der etruskischen im allgemeinen etwas unterschätzte. Er betont mehrfach den Provinzialismus, der sich im Nebeneinander verschiedener Stilstufen bei der Ausschmückung eines und desselben Gerätes äußere und spricht, ich glaube mit Recht, von einer gewissen Disziplinlosigkeit, wenn man den Maßstab rein griechischer Kunst anlege. Damit verliert aber das Kriterium des Provinzialismus, das man ja gerade (und auch P. tut dies) für die Ausscheidung campanischer und etruskischer Fabriken anzuwenden pflegt, viel von seiner Bedeutung und stellt diese Fabriken wieder mehr in eine Linie mit der unteritalischen Produktion. Zu denken gibt es auch, daß Werke wie die berühmte, jetzt verschollene Silberschale aus Tarent (früher im Museum von Bari), und was damit zusammengehört, ganz und gar nicht provinziell und disziplinlos anmuten, sondern im Gegenteil einen ungemein hohen Begriff von tarentinischer Toreutik geben. Kurz, hier scheint das letzte Wort noch nicht gesprochen. Aussicht auf Lösung der schwierigen Fragen besteht wohl nur, wenn das Material ganz systematisch durchgearbeitet, nicht nur mehr oder weniger zufällige Vergleichsgegenstände herangezogen werden.

Ausstattung und Drucklegung des Textes sind vorzüglich, dagegen sind die Tafelbilder z. T. recht unscharf ausgefallen. Vielleicht hätte man sich überhaupt mit Textabbildungen begnügen und dafür lieber den ungewöhnlich hohen Preis des Bandes herabsetzen sollen.

Jena — Herbert Koch

Harald Brockmann: Die Spätzeit der Kölner Malerschule. Der Meister von St. Severin und der Meister der Ursula-Legende. Kurt Schröder, Bonn und Leipzig 1924.

In diesem ungewöhnlich fleißig und solide gearbeiteten Buch wird der Versuch unternommen den ganzen verwirrten Fragenkomplex der späten kölnischen Malerei des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts durch scharfe Sichtung des Bildmaterials und Aufteilung an einzelne Künstler-Persönlichkeiten fest zu gliedern und dadurch einer abschließenden Lösung entgegen zu führen: Der Meister von St. Severin ist als der führende Maler herausgestellt, der der gesamten Produktion seinen Stempel aufdrückt. Neben ihm steht der Meister der Ursula-Legende, der eine ,,maßgebende, auf einem künstlerischem Austauschverhältnis zu dem Haupte der Schule beruhende Rolle spielt"[1]. Diese mit großer Konsequenz durchgeführte These einer kritischen Nachprüfung zu unterziehen, ist der Hauptgegenstand der nachfolgenden Ausführungen.

Ein breit angelegtes Einleitungskapitel behandelt zunächst das ,,Entwicklungsgesetz der Kölner Malerschule". Die eigentliche Grundlage der gesamten kölnischen Produktion sieht Brockmann ,,in einer gewissen Rückständigkeit, die sie von der großen auf die Eroberung der Wirklichkeit in ihrem ganzen Umfange ausgehenden Richtung des 15. Jahrhunderts auszuschließen scheint und sie mittelalterlichen Gestaltungsweisen näherrückt, als dem Geist und dem Formwillen der neuen Zeit. Es ist das Prinzip der flächigen Bildformulierung, in der die Bildfläche nicht der Entwicklung eines geschlossenen sinnenhaften Wirklichkeitseindruckes dient, sondern lediglich als neutrale Rückwand die auf sie projizierten und nur ihrer inhaltlichen Bedeutung in ihr orientierten religiösen Gedankenbilder zur klaren Anschauung bringt", und weiter ,,fehlt dieser Kunst jeglicher Sinn für die Drastik des Erzählens, wie sie das 14. Jahrhundert als besonderes Erbteil dem 15. übermittelt; an ihrer Stelle steht eine Geistigkeit, die in einer zeit — und raumlosen Symbolik sich ausspricht[2]". In richtiger Beschränkung sind diese Ausführungen zweifelsohne zutreffend. Ob man aber nun, wie Brockmann es versucht, der gesamten Entwicklung der Kölner Malerei durch eine derartig zugespitzte Formulierung historisch gerecht wird, ist eine andere Frage, ganz abgesehen davon, daß man auch in anderen deutschen Schulen ein solches ,,Entwicklungsgesetz" finden könnte. Die Stellung zum Raumproblem bedeutet ohne Zweifel eines der wichtigsten Momente in dem Entwicklungsprozeß der Kölner Schule und ebenso kann zugegeben werden, daß die Lösung, die dieses Problem bei den einzelnen führenden Meistern Kölns findet, stets sehr eigenartig und besonders in der Spätzeit bis rund 1500 auffallend erscheint; aber wenn man nun in dogmatischer Überspannung — und das ist hier das Entscheidende — dem Meister des Marienlebens z. B. ,,perspektivische Fehler vorrechnet und mit realistischen Raumfragen kommt[3]", so erkennt man sofort, daß die von Brockmann aufgestellte Definition von einseitigen Voraussetzungen abgeleitet ist. Die in ihr liegende negative Tendenz macht sie unbrauchbar. Gerade die Werke des Marienleben-Meisters, die immer wieder herangezogen werden, um das ,,Entwicklungsgesetz" anschaulich zu demonstrieren, hätten dem Verfasser den Beweis für die Unhaltbarkeit seiner Theorie — wenigstens in dem ihr von ihm gegebenen Umfange — liefern müssen. Die Lösung, die das Raumproblem bei dem Meister des Marienlebens erfährt, ist eben typisch kölnisch und entzieht sich in ihrer historischen Bindung jeder Wertung auf ,,Rückständigkeit" oder ,,Fortschritt". Und ebenso erscheint es als eine historische Unzulässigkeit, durch einen Vergleich mit Multscher das Unvermögen der Kölner Schule den künstlerischen Anforderungen des 15. Jahrhunderts gerecht zu werden, dartun zu wollen, wie man denn überhaupt manchmal von dem Eindruck nicht loskommt, als werde dem Verfasser durch eine stark dogmatische Einstellung der Blick für die objektive Erfassung des historischen Verlaufs getrübt. Es heißt doch schließlich den Tatsachen Gewalt antun, wenn man den Entwicklungsprozeß der Kölner Malerschule im 15. Jahrhundert als eine beständige Negierung des Raumproblems ansieht, um dann im Meister von St. Severin den großen Befreier zu finden, der das ,,Entwicklungsgesetz" überwindet und die ,,Grundlage für eine neue reiche Entfaltung des künstlerischen Lebens[4]" schafft. Ganz abgesehen davon, daß der Meister von St. Severin nicht die ihm zugeschriebene Bedeutung hat, — worüber weiter unten zu reden sein wird — und man überhaupt fragen könnte, was denn nach der Überwindung des ,,Entwicklungsgesetzes" den kölnischen Charakter der Schule ausmache — auch darüber ist an späterer Stelle zu sprechen — trägt Brockmann durch die dogmatische Überspannung seiner Theorie eine Tendenz in die Geschichte der Kölner Malerschule, deren Berechtigung mehr als zweifelhaft erscheint und die überdies eine objektive Würdigung der einzelnen Meister unmöglich macht. Dann müssen sich allerdings Folgerungen ergeben, die zu Urteilen führen, wie man sie über die Kunst des Marienleben-

[1]) H. Brockmann a. a. O. S. 24.
[3]) Brockmann a. a. O. S. 11i12.
[3]) H. Reiners, Die Kölner Malerschule M.-Gladbach 1924 S. 268
[4]) H. Brockmann a. a. O. S. 24.

Meisters beispielsweise hören kann, die Brockmann als eine „Zwiespältigkeit des stilistischen Ausdrucks"[1]) erscheint.

„Zur Kritik der Literatur" ist das erste Kapitel der Untersuchung überschrieben. Zunächst behandelt Brockmann in diesem Kapitel die Datierung der einzelnen Werke des Meisters von St. Severin, um dann später auf sein Verhältnis zum Meister der Ursula-Legende und die Frage seiner Herkunft einzugehen. Der Verfasser setzt sich mit der von Firmenich-Richartz aufgestellten Reihenfolge der Bilder des Meisters von St. Severin auseinander. Man wird ihm darin folgen können, wenn er die von dem genannten Autor vorgeschlagene Datierung als zu spät ablehnt. Doch verfällt er nun teilweise in den entgegengesetzten Fehler, indem er die einzelnen Werke zu früh ansetzt. Firmenich-Richartz nimmt für die von dem Kölner Patrizier Conreshem gestiftete große Anbetung der Könige (Museum-Wallraf-Richartz) das Jahr 1513 als Entstehungsdatum an. Brockmann möchte sie dagegen auf rd. 1505 fixieren. Er folgert diese Datierung aus dem Porträt des Stifters, das einen Mann von höchstens Ende der 50 er Jahre zeigt. Dagegen ließe sich zunächst anführen, daß man über das Alter des Dargestellten auch anderer Meinung sein kann. Wenn man ihn als 60 jährigen Mann bezeichnet, so könnte diese Schätzung aus dem Porträt selbst kaum widerlegt werden. Dazu kommt noch ein zweites Moment. Aus dem von Brockmann benutzten Urkundenmaterial geht hervor, daß Conreshem 1513 Rektor der Universität war [2]). Als solcher mußte er unbeweibt sein. Er ist aber auf dem Bild mit seiner Frau dargestellt. 1511 lebte nun nachweislich seine Frau noch. Sie muß also zwischen 1511 und 1513 gestorben sein. Merkwürdigerweise fehlen aber auf der Darstellung die Kinder des Paares. Da gewinnt doch die von Brockmann abgelehnte Vermutung an Wahrscheinlichkeit, daß das Bild als Memoirentafel auf den Tod der Frau entstanden ist. Das Datum 1511—1513 ist also aus den angeführten Erörterungen heraus besser zu begründen als 1505. — Der Verfasser wendet sich dann dem Kreuzigungstriptychon in Boston aus der ehemaligen Sammlung Weber zu, das Firmenich-Richartz auf 1513 datieren will. Brockmann entscheidet sich für die 90er Jahre des 15. Jahrhunderts. Er sieht das Porträt des Stifters als das eines Mannes von ungefähr 30 Jahren an. Man kann ihn aber auch auf rund 40 schätzen; dann würde erst 1500 als Entstehungszeit in Frage kommen. Dieses Datum läßt sich auch mit anderen Gründen stützen. Die Auffassung und Behandlung der Stifter-Porträts weist starke Beziehung zu einem Triptychon in Frauenberg bei Euskirchen auf, das in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden ist (s. unten). Das gleiche Triptychon hat aber auch das Conreshem-Bild stark beeinflußt, das nach meiner Auffassung um 1512 geschaffen ist. Man wird nun die Zeitspanne zwischen den beiden genannten Werken nicht allzu groß nehmen können. So würde denn 1500 wahrscheinlicher sein als die 90er Jahre des 15. Jahrhunderts. — Das jüngste Gericht im Museum Wallraf Richartz möchte ich im Rahmen dieser Besprechung ausschalten. Über dieses Bild wird demnächst in einem anderen Zusammenhang zu reden sein. Hier sei nur soviel gesagt, daß die Tafel nicht so recht in den Frühstil des Meisters von St. Severin sich einordnen läßt. — Die Passionsfolge in dem Museum von Augsburg, Bonn, München und Köln legt Brockmann zwischen das Bostoner Triptychon und das Conreshem-Bild. Dabei schließt er im Gegensatz zu Firmenich-Richartz das Kölner Pilatusbild als Teil dieser Folge an. Meines Erachtens mit Recht. Er datiert die Folge auf rund 1500. Die von dem Verfasser ohne Gründe abgelehnte Verbindung dieser Passionsszene mit der Stiftung des Kanonikus von Lennep von 1505 könnte aber sehr wohl bestehen. Zudem laufen von dem Pilatusbild starke stilistische Beziehungen zu der Anbetung der Könige. Das Datum: nach 1505 scheint mir deshalb annehmbarer. Auf diese Weise würde dann für den Zeitraum von 1500 bis 1513 eine geschlossene Folge von Werken sich ergeben, die sich auch stilistisch gut fundieren läßt. Während in dem Bostoner Triptychon sehr viele Elemente auf Beziehungen zu der Malerei von Brügge hinweisen, treten in der Passionsfolge und der Anbetung der Könige immer stärkere Beeinflussungen seitens der holländischen Kunst auf, womit freilich nicht gesagt sein soll, daß das Bostoner Triptychon überhaupt keine holländische Einwirkung zeige. Sie ist natürlich auch hier schon vorhanden — wie ja auch bei der vorbildlichen Brügger Malerei der Memling und David — erhält aber in der weiteren Entwicklung eine immer stärkere Ausprägung. Dieser Umstand dürfte wohl seine Begründung darin finden, daß der Künstler kurz vor 1500 nach Köln zurückgekehrt ist und hier unter dem übermächtigen Einfluß des Meisters der Ursula-Legende kommt, der um diese Zeit auf einem Höhepunkt seiner Entwicklung steht. Mit Brockmann möchte ich übrigens auch den Severiner für einen Kölner halten, während der Ursula-Meister mehr als Holländer zu gelten hat oder mindestens als ein Kölner der völlig „verhollandisiert" ist. Doch wird diese ganze Frage weiter unten noch einmal anzuschneiden sein, da sie von ausschlaggebender Bedeutung für die Hauptthese des Buches erscheint: die

---

[1]) H. Brockmann a. a. O. S. 20.
[2]) H. Brockmann a. a. O. S. 275.

entwicklungsgeschichtliche Stellung des Meisters von St. Severin und sein Verhältnis zum Meister der Ursula-Legende.

Die These von der führenden Stellung des Meisters von St. Severin bildet das tragende Gerüst der Brockmannschen Untersuchung. Wenn sie erschüttert wird, so fällt das ganze darauf errichtete System zusammen. — Den ersten schweren Stoß erhält sie nun von der Datierung der Werke aus, und zwar schon, wenn man selbst die von Brockmann aufgestellte Reihenfolge in ihrer zeitlichen Fixierung gelten lassen will. Das Datum des Conreshembildes sei also in diesem Zusammenhang einmal nach dem Brockmannschen Vorschlag übernommen. Um 1500 entsteht der Severins-Zyklus, gleichzeitig mit der Passionsfolge nach der Brockmannschen Datierung. Dieser Zyklus ist nach der Meinung des Verfassers als eine Arbeit aus der Werkstatt des Meisters von St. Severin anzusprechen. „Die Annahme liegt nicht fern, daß einer jener aus den Niederlanden zugezogenen jungen Meister oder Gesellen, die in der Werkstatt beschäftigt waren, die Regie des ganzen umfangreichen Werkes übernahm)". Eine Begründung für diese Annahme sucht man allerdings vergebens, denn die vorhergehenden Ausführungen über die kölnische „Entwicklung, die auf die malerische Gestaltung des Raumes hinzielt [2])" — nebenbei ein Widerspruch zu dem „Entwicklungsgesetz" den Brockmann selbst merkt und mühsam auszugleichen sucht — können diese Begründung nicht liefern, zumal sofort wieder die dogmatische Behauptung aufgestellt wird, daß diese Entwicklung „nur des einheitlichen zusammenfassenden Standpunktes [3])" bedurfte, um sich durchzusetzen, und der Meister von St. Severin in seiner Kunst eben dieses Bedürfnis erfüllte. Mit einer derartigen Beweisführung wird man sich kaum einverstanden erklären, aber die eigenartige Zwangslage, in die sich Brockmann durch die hartnäckige Betonung der führenden Stellung des Meisters von St. Severin selbst gebracht hat, läßt eben keine andere Lösung zu. Dabei hat der Verfasser selbst den richtigen Weg gezeigt, der eine historische Einordnung der Severinsfolge ganz einfach gestalten wird. Ungefähr gleichzeitig mit diesen Tafeln liegt nämlich der Zyklus der Ursula-Legende, der nach Brockmanns eigenen Worten „zweifellos . . . qualitativ höher steht" und „nur noch die reinere Form aller der Wesenszüge" darstellt, „die auch der Severinsfolge ihr charakteristisches Stilgepräge geben [4])". Die hier angedeutete Abhängigkeit des Severins-Zyklus von der Folge der Ursulabilder ist m. E. entwicklungsgeschichtlich entschieden ausschlaggebender als die Aufzählung von Übereinstimmungen mit den Passionstafeln des Meisters von St. Severin, wobei man noch obendrein die Frage aufwerfen könnte, ob bei diesen Parallelen der Severiner überhaupt der gebende Teil war oder die Sachlage nicht so aufzufassen ist, daß er und der oder die Schöpfer des Severin-Zyklus beide von einem anderen gemeinsam beeinflußt werden. Damit rückt nun die Persönlichkeit des Schöpfers der Ursula-Legende in den Vordergrund des Interesses.

Im Gegensatz zu Scheibler und Firmenich-Richartz hat Aldenhoven den Meister der Ursula-Legende als eine selbständige Persönlichkeit herausgestellt. Er sieht in ihm einen ungefähr gleichaltrigen Schüler des Severiners. Viel Anklang hat die Aldenhovensche Hypothese allerdings nicht gefunden. Brockmann unternimmt nun — und mit Erfolg — den entscheidenden Vorstoß, der die ganze Sachlage neugestaltet. Er führt den Nachweis, daß das oben schon genannte Triptychon in Frauenberg, welches unbedingt von dem gleichen Künstler stammt, der die Ursulabilder geschaffen hat, schon um 1480 entstanden sein muß [5]). Der Ursula-Zyklus kann nun, wie Brockmann ebenfalls nachweist, nur um 1500 gemalt sein. Es ist aber stilistisch ganz unmöglich, daß Werke wie das Bostoner Triptychon — wenn man die von mir vorgeschlagene Datierung annimmt — oder die Passionsfolge — wenn man die Brockmannsche Chronologie zugrunde legt — gleichzeitig von demselben Künstler geschaffen sind, von dessen Hand die Tafeln der Ursula-Legende stammen. Man wird also die Hypothese Brockmanns, daß die Ursulabilder, das Frauenberger Triptychon und verschiedene andere Tafeln, die stilistisch mit diesen Werken zusammengehen, einem selbständigen Künstler zuzuschreiben sind, der älter ist, als der Meister von St. Severin, annehmen müssen, ist aber um so mehr dann befremdet, wenn nun im Verlauf der weiteren Untersuchung zwischen dem Meister der Ursula-Legende und dem Meister von St. Severin das eigenartige Verhältnis eines gegenseitigen künstlerischen Austausches konstruiert wird, um dem Letztgenannten unbedingt die führende Stellung zu wahren. M. E. ist diese Konstruktion nur zu verstehen als eine Folge der schon charakterisierten dogmatischen Einstellung des Verfassers.

Die Sachlage ist doch folgende: Der Ursula-Meister schafft um 1480 das Frauenberger Triptychon, dessen eine Flügelkomposition — die Anbetung der Könige — vom Severinsmeister im Conreshembild

[1]) H. Brockmann a. a. O. S. 110.
[2]) H. Brockmann a. a. O. S. 109.
[3]) H. Brockmann a. a. O. S. 109.
[4]) H. Brockmann a. a. O. S. 120.
[5]) H. Brockmann a. a. O. S. 33.

fast wörtlich übernommen wird. Der Typenvorrat des Severiners ist in diesem Triptychon zum großen Teil vorgebildet, ebenso finden sich hier und in der gleichfalls vom Ursulameister stammenden und wohl kurz nachher geschaffenen Tafel „Maria im Kreise weiblicher Heiligen“ (Museum Wallraf-Richartz) eine Reihe der für den Meister von St. Severin charakteristischen Kompositionselemente. Weiterhin „geht bei dem Severinsmeister die Neigung zur farbigen Abstimmung und zur Lichtbehandlung der Farbe, die früh schon in seinen Werken sich fühlbar macht, auf die Anregung der Werkstatt (des Ursulameisters!) zurück, aber wie wenig reichen die Versuche an die farbige und malerische Qualität des älteren Meisters heran [1])“. Auch in der Raumbehandlung ist der Schöpfer der Ursula-Legende dem Severiner weit überlegen. Die Probleme, die dieser nur mühsam löst, bewältigt der erstgenannte Künstler spielend, wodurch er gleichsam als der Führer der ganzen weiteren kölnischen Entwicklung erscheint, die nach Brockmanns eigenen Worten auf einen „malerischen Raumstil [2])“ hinzielt. Bei dem Severiner ist dagegen alles „auf die Form gestellt und findet seinen Ausdruck in einem linear-plastischen Stil, der gerade das Gegenteil von malerischer Auffassung bedeutet [3])“. — Aber trotz alledem ist der Severiner nach Brockmann „um die Jahrhundertwende der führende Meister, dessen Einfluß über den Wirkungskreis seiner engeren Werkstatt hinausgeht, dessen schulbildende Kraft auch alle die Talente, die eigene, selbständige, in ihrer Art ganz neue Dinge zu sagen haben, in ihren Bannkreis zieht. Seine menschliche Typik, seine plastischen Motive, sein Gruppenbau und vor allem seine Kompositionsart werden aufgenommen und fast schematisch verwandt. Es ist dies kein Zufall, sondern liegt in dem stark Persönlichen seiner Kunst, in der Innerlichkeit ihrer Auffassung und vor allem der Fortschrittlichkeit ihrer Richtung begründet. Es handelt sich hier nicht zum wenigsten um auswärtige, offenbar holländische und flandrische Künstler . . . Sie begeben sich scheinbar alle mehr oder weniger in die Gefolgschaft des Severiners [4])“. Und an einer anderen Stelle wird diese These noch schärfer formuliert: Hinter der Spätproduktion der Kölner Malerschule „erhebt sich immer wieder das Vorbild der Kunst des Meisters von St. Severin als das eigentliche bewegende Zentrum der künstlerischen Produktion [5])“.

Eine solche Haltung bedeutet m. E. doch eine — gelinde ausgedrückt — sehr subjektive Auffassung der gegebenen Verhältnisse und „entspricht nicht einer kritischen Einstellung [6])“, auf die sich Brockmann gegenüber einer „mit Erlaubnis etwas sentimental klingenden Bemerkung [7])“ Walter Cohens im Bonner Katalog beruft. Cohen hatte bei der „sentimental klingenden“ Bemerkung, „den Zyklus der Ursula-Legende vom Gesamtwerk des Severiners abtrennen, hieße ihm seine besten Erfindungen rauben“ das richtige kritische Gefühl von dem künstlerischen Verhältnis der Ursulatafeln zu dem Werk des Meisters von St. Severin, nur daß er eben nicht über das von Brockmann mit großem Fleiß herangezogene Urkundenmaterial verfügte und unter dem Bann der Datierung von Firmenich-Richartz stand.

Es würde den Rahmen dieser Besprechung sprengen, nun der Brockmannschen Hypothese über die Spätzeit der Kölner Malerschule eine andere, bis ins Einzelne begründete Darstellung entgegen zu setzen. Nur einige der wichtigsten Punkte können hier gestreift werden, wobei noch ausdrücklich betont sei, daß es sich nur um Andeutungen handelt: Der Schöpfer des Bostoner Triptychons, der Passionsfolge, des Conreshembildes, der „Acht weibliche Heiligen“ (Museum Wallraf Richartz), der zwei Heiligentafeln in St. Severin in Köln und des Porträts in der Sammlung Virnich in Bonn — die Tafeln in der Sammlung le Roy in Paris, die ich ebenso, wie das Bostoner Triptychon, nicht im Original kenne, stammen m. E. von anderer Hand — ist nicht die zentrale Persönlichkeit der spätkölnischen Schule und hat auf keinen Fall die Bedeutung, die Brockmann ihm zuweist. Ob man für ihn den Notnamen „Meister von St. Severin“ beibehalten will, ist in dem vorliegenden Fall belanglos. Selbst vorausgesetzt, daß es nicht gelingen sollte, den verwirrten Fragenkomplex der spätkölnischen Produktion von rund 1500 ab einmal klar zu zerlegen — der Schöpfer des Frauenberger Triptychons, der „Maria im Kreise weiblicher Heiligen“ der — allerdings nur zum Teil eigenhändigen — Ursulatafeln und des Frauenporträts mit der Signatur P. N. G. auf der Haube (Museum Wallraf Richartz) [8]) spielt auf jeden Fall eine viel

---

[1]) H. Brockmann a. a. O. S. 136.
[2]) H. Brockmann a. a. O. S. 198
[3]) H. Brockmann a. a. O. S. 136.
[4]) H. Brockmann a. a. O. S. 106.
[5]) H. Brockmann a. a. O. S. 208.
[6]) H. Brockmann a. a. O. S. 32.
[7]) H. Brockmann a. a. O. S. 32.
[8]) Die „Stigmatisation des hlg. Franziskus“ Museum Wallraf Richartz möchte ich dem Künstler gleichfalls zuschreiben und versuchsweise ebenfalls die dort befindliche Kreuzigung, die Brockmann als „Schulkreis des Geertgen“ bestimmt. Natürlich gehört der Severinszyklus, wie schon angedeutet, ebenfalls in den Werkstatt-Kreis des Ursula-Meisters.

wichtigere Rolle. Ob man ihn allerdings an die Stelle setzen darf, die Brockmann dem Severiner geben möchte, bleibe vorläufig dahingestellt, wie es denn überhaupt fraglich erscheint, ob man für die Richtung der ganzen spätkölnischen Entwicklung einen einzelnen führenden Meister verantwortlich machen kann. Damit wir das Problem berührt, daß auch in der Brockmannschen Untersuchung immer wieder in den Vordergrund rückt: die Beziehungen der spätkölnischen Malerei zu den Niederlanden. Im weiteren Verlauf würde sich dann die Untersuchung darüber zu der prinzipiellen Fragestellung auswachsen, in welchem Umfange diese ganze spätkölnische Kunst mit Einschluß Bruyns überhaupt noch als kölnisch angesprochen werden kann. Dabei kommt m. E. die Frage nach der nationalen Herkunft der einzelnen Künstler, die schon oben gestreift wurde, erst in zweiter Linie. ,,Nicht der Formgeschmack eines Meisters gibt Aufschluß über seine Zugehörigkeit zu dem oder jenem künstlerischen Sprachgebiet, sondern der in seiner Kunst wirksame Bildgedanke . . . Er allein stellt einen faßbaren Schulbegriff dar [1])". Diesen Ausführungen wird man unbedingt beipflichten können, kaum jedoch den daran geknüpften Schlußfolgerungen: ,,Der Grundzug der kompositorischen Anschauung des Severiners ist aber die in der ganzen Geistesart der kölnischen Schule begründete und trotz aller fremden Stilbeeinflussung immer wieder durchschlagende und den Bildcharakter bestimmende Flächenhaftigkeit. Sie ist das Grundgesetz seiner Kunst, das in allen ihren Hauptphasen beherrschend hervortritt und damit beweist, daß sie aus der lebendigen Tradition der Schule herauswächst [2]). Beweist denn die Entwicklung des Künstlers nicht gerade das Gegenteil? Kommt er nicht unter dem Einfluß des Ursulameisters zu einer Bildform, die so ganz unkölnisch anmutet, daß man ihn fast für einen Holländer halten könnte [3])? Die kölnischen Züge, die Brockmann — m. E. nicht immer überzeugend — in seinen früheren Werken nachweisen will, spielen in diesem Zusammenhang doch eine untergeordnete Rolle. Der Meister des hl. Bartolomäus ist eigentlich der letzte echte Kölner, und man wird in bezug auf die übrige spätkölnische Produktion schließlich Heidrich beistimmen müssen, wenn er die allerdings etwas hartklingende Behauptung aufstellt, daß es sich hier ,,doch mehr um die letzten Ausstrahlungen des niederländischen Kunstgebietes, als um ein lebendiges Glied der nationaldeutschen Malerei [4])" handelt.

Die Absicht der vorstehenden Ausführungen lag — wie schon im Anfang bemerkt — nur darin, die Hauptthese der Untersuchung von der führenden Stellung des Meisters von St. Severin innerhalb der spätkölnischen Malerei einer kritischen Nachprüfung zu unterziehen. Deshalb konnten die anderen Probleme, die im Verlauf der Darlegungen auftauchten, nur immer in Beziehung auf diese These kurz gestreift werden. Nur auf zwei Punkte soll hier noch kurz eingegangen werden: die entwicklungsgeschichtliche Stellung des Barthel Bruyn, den Brockmann aus der Severinischen Schultradition teilweise herleiten möchte, kann nach den obigen Ausführungen wohl kaum in der ihr von dem Verfasser gegebenen Formulierung aufrecht erhalten werden. Brockmanns Ausführungen zu diesem Punkt stehen und fallen ebenfalls mit seiner Hauptthese, die in den obigen Ausführungen doch als reichlich unsicher erwiesen wurde. — Dann ist noch eine Bemerkung zu dem Bemühen Brockmanns, die farbige Erscheinung der behandelten Kunstwerke möglichst genau im Text zu beschreiben, am Platze. Ich möchte hier auf einen Satz von Bodenhausen in seinem großen Gerard Davidwerk verweisen: ,,Farbige Beschreibungen von Kunstwerken gehören zu den unerfreulichsten Erscheinungen der Kunstliteratur. Die geschriebene Farbenanalyse muß sich auf ein Feststellen der Prinzipien beschränken."

Es wurde im Verlauf der vorstehenden Ausführungen immer wieder betont, daß der verwirrte Fragenkomplex der spätkölnischen Malerei wohl kaum nach der Brockmannschen Art zu klären ist. Die Aufsätze von Grete Ring über Pierre des Mares im Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1924 und von Max J. Friedländer im I. Band des Wallraf Richartz-Jahrbuches bringen weiteres Material zu diesem umstrittenen kunsthistorischen Gebiet und beweisen ebenfalls ganz klar, daß es als ziemlich aussichtslos zu bezeichnen ist, einen einzelnen Künstler als den Führer der gesamten Entwicklung herauszustellen. So erscheint der tragende Grundgedanke der Brockmannschen Arbeit als verfehlt und seine dogmatische Einstellung bringt den Verfasser um die besten Früchte seines Strebens. Man wird diese Feststellung nur mit Bedauern machen können, da die Arbeit eine Leistung darstellt, die in der Sorgfalt der Durchführung und der soliden Fundierung als geradezu mustergültig bezeichnet werden muß.

H. W. Hupp

[1]) H. Brockmann a. a. O. S. 38/39.

[2]) H. Brockmann a. a. O. S. 39.

[3]) Das Verhältnis der holländischen und flandrischen Malerei erfährt m. E. bei Brockmann nicht die richtige Darstellung besonders Anmerkung 112. Vgl. dazu die Schriften von Baldass in den Jahrbüchern der Österreichischen Kunstsammlungen.

[4]) E. Heidrich, Altdeutsche Malerei 1909 S. 61.

DAS FASSADENPROBLEM AM DOM VON ORVIETO

VON

AUGUST SCHMARSOW

Mit 7 Abbildungen

Ein Prachtstück italienischer Gotik steht an der Schauseite des Domes von Orvieto vor Aller Augen und behauptet, auch unter schlimmer Entstellung durch vorlaute Mosaikgemälde von barocker und moderner Hand, seine ursprüngliche Schönheit. Aber einen Einblick in die Entstehungsgeschichte, die dahinter liegt, in den entscheidenden Umschwung oder deren mehrere nacheinander, gewähren zwei lang vernachlässigte und arg zerschlissene Pergamentblätter, die das Museum daneben bewahrt, — freilich nur dem Kundigen, der entschlossen ist, ihnen abzugewinnen was noch erkennbar geblieben.

Als es sich darum handelte, dem romanischen Langhaus mit seinem dreischiffigen Innenraum eine würdige Eingangsseite vorzusetzen, da schien die Baukunst der Lombarden nicht mehr fähig, gegen den großartigen Triumphalweg zum Allerheiligsten aufzukommen, den sie drinnen mit sechs Paaren mächtiger Rundpfeiler und weitgeschwungenen Arkaden über reichskulpierten Kapitellen entlang geführt hatte. Ein wuchtiges Rundbogenportal mit strahlender Rose darüber wollte in kahler Wandfläche nicht genügen. Ein Aufgebot bunten Kosmatenmosaiks mit zaghaftem antikischen Gebälk, wie drüben in Cività Castellana, konnte die Mauermasse unter dem Satteldach nicht bewältigen, und gemusterte Täfelung, wie in Umbrien, nur die großen Abmessungen zerstückeln; selbst die vorgesetzten Blendarkaden mit so viel kleineren und schwächeren Säulenreihen der Pisaner wurden von der Hoheit der Pfeilerstämme und dem befreienden Aufstieg der Halle, selbst unter hölzernem Dachstuhl, verschmäht. Aus solcher Zeit der Umschau zwischen den Nachbarbestrebungen stammen die beiden Entwürfe, die nicht etwa im Wettbewerb nebeneinander entstanden sind, sondern einer nach dem andern. Und sie beide bekennen sich zur Gotik, zur entschiedenen Abkehr von der fest eingebürgerten romanischen Überlieferung. Der eine gipfelt in einer einzigen Spitze; der andere bietet schon die dreigieblige Lösung dar, die dann ausgeführt wurde. Der letztere kann nur dem seit 1310 als leitender Dombaumeister hier tätigen Lorenzo Maitani zuerkannt bleiben. Der erstere ward von einigen Forschern für Arnolfo di Cambio in Anspruch genommen, den nicht allein der Auftrag für das Grabmal des 1282 verstorbenen Kar-



Abb. 1. Orvieto, Erster Entwurf zur Domfassade.
Phot.: L. Raffaelli-Armoni, Orvieto.

dinals Guillaume de Bray in San Domenico nach Orvieto geführt haben könne [1]). Doch hat schon der sicherste Kenner der florentinischen Architektur des Mittelalters, Aristide Nardini Despotti Mospignotti, diesen Einfall mit schlagenden Beweisgründen zurückgewiesen [2]). Er selbst dagegen erklärt auch die frühere Zeichnung nur als Vorstudie eines und desselben Urhebers, also des Lorenzo del Maitano. Was sich der Mehrzahl der heimischen Forscher entzogen hatte, ist ihm sofort aufgegangen: die unerhörte Tatsache, daß hier der Versuch gemacht wird, mit französischen Kathedralen zu wetteifern, mag das Ergebnis auch andersartig genug ausfallen.

Die Auffassung eines sorgfältig durchgeführten Pergamentblattes als einer bloßen Studie, einer Art Selbstbekenntnis für sich allein, wohin der freie Erguß seiner Phantasie ihn führen möge, befremdet schon angesichts einer so mühsamen Arbeitsleistung. Sie läßt sich kaum irgendwie mit skizzenhafter Niederschrift vergleichen, auch nicht in Tagen noch so glücklicher Eingebung. Die Zeichnung des ganzen architektonischen Gerüstes ist fest aufgerissen, nicht unvorbereitet hingeworfen, sondern sicher, in allen Hauptsachen folgerichtig durchdacht; sie ist eingehend ausgestaltet bis in die Einzelheiten hinein; sie vertieft sich überdem in die Wiedergabe reichen bildnerischen Schmuckes, und gerade die miniaturartig feinen und liebevoll beseelten Statuen, Reliefdarstellungen, ja wohl schon ein Giebelmosaikgemälde, verleihen ihr einen verlockenden Zauber, von dem allerdings Aristide Nardini nichts gespürt zu haben scheint, da er mit keinem Wort darauf zu sprechen kommt. Schwerlich hat solch eine geduldig angelegte und doch im anregenden Zustand des vielversprechenden Werdens belassene Veranschaulichung zu nichts weiter dienen sollen, als die eigenen Einfälle zu klären; sie muß als Vorlage für die Domopera oder gar zur Stimmenwerbung im Rat der Stadt gemeint gewesen sein. Wer bei solchem Ernst der selbstgestellten Aufgabe und solcher Tiefe künstlerischer Durchdringung, die wir uns darzutun getrauen, nur eine geniale Träumerei zu sehen vermag, der dann in kurzer Frist die Reue, die Ernüchterung gefolgt sei, deren Rückzug das andere Pergament vollzogen zeige, der entwertet jedenfalls die erste Urkunde beträchtlich. Er kommt mit Notwendigkeit aber auch dazu, die zweite zu überschätzen, während sie doch wesentliche Bestandteile der früheren wiederholt, wenn auch nur andeutet, d. h. gerade als gültig stehenbleibende Voraussetzungen zugrunde legt, um sie dann abzuwandeln, bis sie ins Gegenteil ausmünden.

Damit kommen wir zugleich zu einem andern Punkt des Urteils. Aristide Nardini hält sich für berechtigt, beide Zeichnungen als Werk eines Geistes wie einer und derselben Hand zu nehmen, weil die Gleichförmigkeit des Stiles, der Tendenzen, der Gedanken und der Behandlungsweise ganz klar hervortrete. Die Unterschiede zwischen ihnen beträfen keine andern Abweichungen als die bei Korrektur und Umarbeit unvermeidlichen. Bleiben wir zunächst beim Technischen, so läßt sich die Ähnlichkeit schon aus verwandter oder vollends etwa gemeinsamer Schulung erklären. Sie be-

[1]) Luigi Fumi, Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri, Roma 1891, mit zwei Tafeln nach sorgfältigem und getreuem Faksimile der beiden Originale und einem Briefe des Domarchitekten Paolo Zampi von 1885.

[2]) Lorenzo del Maitani e la Facciata del Duomo d'Orvieto, im Archivio Storico dell'Arte anno IV, fascicolo V, 1891 mit denselben Tafeln.

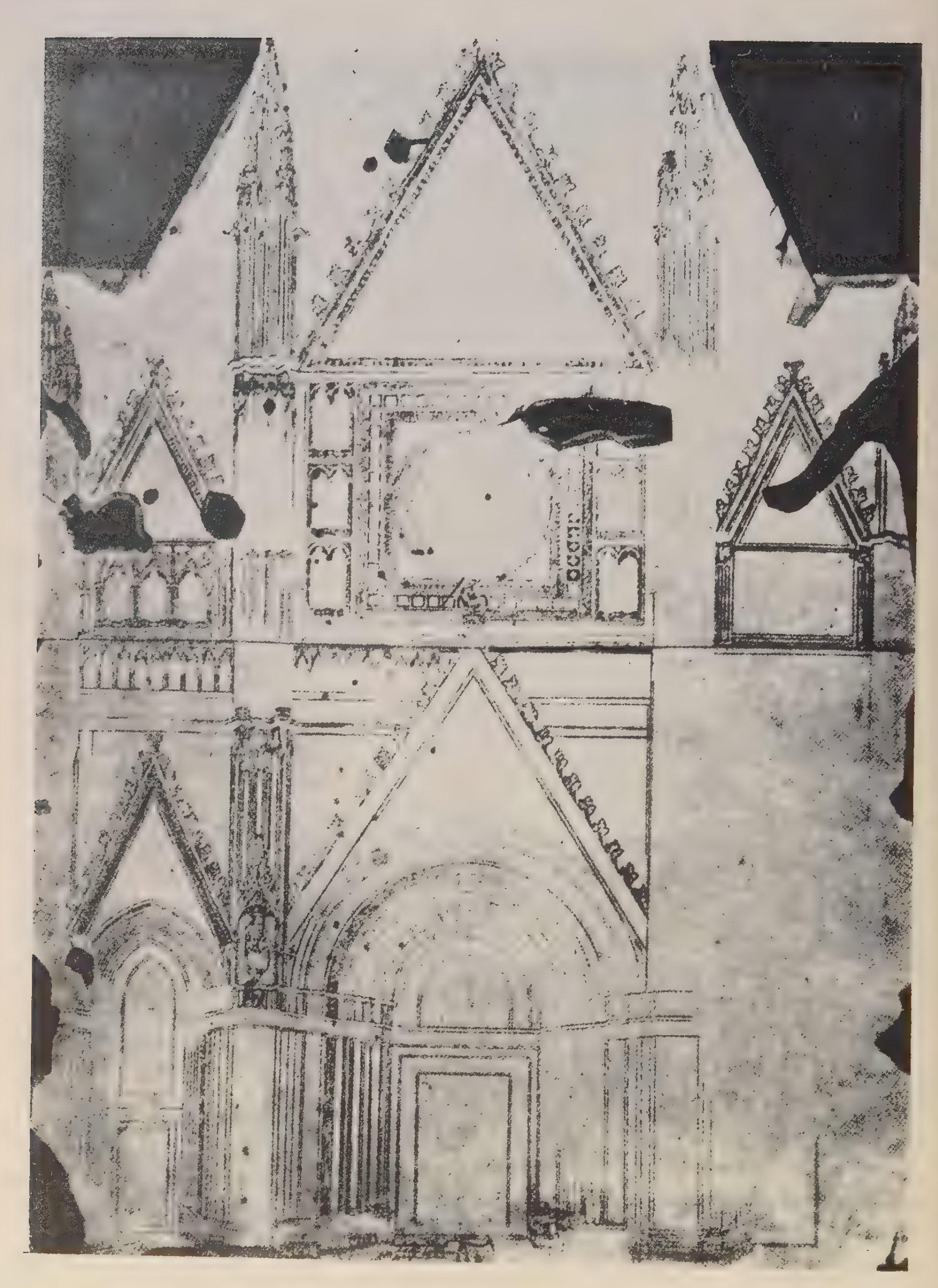


Abb. 2. Orvieto, Zweiter Entwurf zur Domfassade.
Phot.: L. Raffaelli-Armoni, Orvieto.

schränkt sich, wo sie individuell zu fassen wäre, lediglich auf dekorative Bestandteile, in denen eine Annäherung an die goldschmiedsmäßige Zartheit der andern unterläuft. Sonst ist vielmehr ein innerster Gegensatz zwischen zwei verschiedenen Konstitutionen vorhanden. Das spätere Pergamentblatt ist die Rechenschaft eines konstruktiv denkenden Baumeisters, der alles Beiwerk abstreift, um zunächst mit dem Lineal seine Flächen zu begrenzen und deren Abstände festzustellen. Er ist sparsam mit seinen Strichen und vorsichtig im Aufteilen seiner Bauglieder; bei der Angabe der Formen läßt er noch unbestimmbare Einzelheiten frei für nachfolgende Ergänzung. Nirgends geht er bis zur Schattierung. Auf seinem ganzen Blatt kommen nur wenige Zutaten bildnerischen Schmuckes überhaupt vor; selbst die Leerlassung von Doppelnischen, die doch für Statuen bestimmt sind, ist für ihn bezeichnend, für uns Betrachter eine Lücke, die der Erfinder des andern Blattes garnicht übers Herz gebracht hätte.

Die schlimmste Folgerung, die sich aus der Annahme der gleichen Persönlichkeit für beide Entwürfe mit ergibt, ist jedoch das Ansinnen, den Urheber mit Nardini gleich einem kunsthistorisch gedrillten Architekten des neunzehnten Jahrhunderts zu denken, der sich heute vornimmt, mit dem Aufschwung französischer Kathedralen zu wetteifern, morgen reuevoll zu seinen ererbten Schulgewohnheiten zurückkehrt. Auf einem Blatt werden die fremdländischen Vorbilder mit aufstrebender Bewegung übertrumpft, um auf dem andern geradezu die Ruhelage und wagrechte Schichtung der romanischen Bauwerke wiederherzustellen. Mir scheint, solche moderne Vorstellungsweise beruht auf einem Hineinsehen heutiger Wandelbarkeit, die dem Charakter der Mühwaltung beider Urkunden allzu sehr widerspricht; vor allen Dingen jedoch vermag sie dem ganzen Geist der früheren Pergamentzeichnung nicht gerecht zu werden, den objektiv zu erfassen unsere nächste Aufgabe bleiben muß.

Merkwürdigerweise wirft der hochverdiente Kenner italienischer Gotik nirgends die Frage auf, wie sein „Lorenzo del Maitano" denn überhaupt dazu gekommen sein soll, sich mit französischem Kathedralbau bekannt zu machen, so daß er imstande gewesen wäre, wie ihm zugetraut wird, die fremdländische Kunst jenseits der Berge „nicht etwa nur kleinlich nachzuahmen, sondern sich mit ihrem Geist zu durchdringen, so daß er selbst aus ihm heraus Neues zu schaffen vermochte". Das scheinbar selbstverständliche Unterfangen erspart auch die Auskunft über die etwaige Quelle seiner Erfindung, oder die Reminiszenzen, die bei ihr vorgeschwebt haben. Nirgends eine Angabe über ein Vorbild der verwerteten Motive. Und doch müssen wir Historiker solchen Hinweis verlangen, um so mehr, als wir von Auslandstudien des Maitani sonst nichts wissen, ihn vielmehr bei seiner Berufung von Siena her nur als Praktiker der Statik oder Substruktionen kennen lernen. – Nicht, als ob wir den nordländischen Einfluß auf den ersten Entwurf bezweifelten! Im Gegenteil, wir schließen die Kirchenbauten der Provence, die sonst nach Umbrien und in die Nachbarschaft Orvietos hereinwirken, aus — ebenso, wie wir uns nicht mit den sparsam zugeschnittenen Leistungen der burgundischen Zisterzienser in Mittelitalien begnügen. Unsere Diagnose lautet auf nordfranzösischen Fassadenbau. Und es ist nicht etwas Unerwartetes, das wir zufällig erkennen, nicht etwas Entlegenes,

das wir mühsam aufsuchen müßten. Der Stammbaum des ersten Projektes geht auf Paris zurück und sogar bis auf die damals schon in Frankreich selbst als altertümlich angesehene Hauptfassade von Notre-Dame. Damit ist die Geburtstätte der Grundidee festgelegt, soweit es sich überhaupt um den ungescheuten Anschluß an einen Unterbau mit nordischem Turmpaar und um die Wucht des fast normannisch gebliebenen Erstlingswerkes handeln kann, die einem Italiener doch fremdartig und unbegreifbar gegenüberstanden. Indessen auch die Zusammensetzung aus brauchbaren Bestandteilen, die vorher willkürlich zerschnitten worden, läßt sich befriedigend nachweisen; sie erfolgt gerade so, wie eine Umgestaltung in andersgearteter Phantasie zu verfahren pflegt, um ihr Neues hervorzubringen.

Sowie wir uns jedoch der genauen Analyse des Orvietaner Entwurfes zuwenden, stoßen wir sogleich auf eine Ausnahme, der Nardini D. M. — wie wir nach seinem Stillschwiegen nur annehmen können — keine Beachtung geschenkt hat, falls er nicht gerade in ihr das Festhalten an italienischer Heimatkunst begrüßt. Das ist das breite romanische Portal des Mittelschiffs, das mit gedrehten Säulenstämmen am Gewände und mit Rundbogenwulsten um das halbkreisförmige, sogar etwas hufeisenähnliche Tympanon, so garnicht mit dem Vorsatz vereinbar scheint, in fortgeschrittener Gotik einer französischen Kirchenfront nachzueifern. Und gerade dieses Mittelstück im Erdgeschoß ist offenbar dem Zeichner zum Ausgangspunkt seiner Einzelarbeit geworden. Es ist mit einer hingebenden Genauigkeit in alle Feinheiten hinein durchgeführt, die im Rahmen eines Gesamtentwurfs übertrieben genannt werden darf und eben deshalb durch solche äußerste Geduldsprobe nach Miniaturistenart den Gedanken erweckt, daß es sich wohl eher um die irgendwie erforderte Wiedergabe eines bereits fertig dastehenden und am Orte hochgeschätzten Werkes handle, als um einen Bestandteil der eigenen Schöpfung des gotisch gesonnenen Meisters, der sich sonst, auf seinem Pergamentblatt ringsum, mit überlegener Sicherheit und kühnstem Schwunge gehen läßt. Seltsamerweise hatte dies romanische Portal mit seinem wuchtigen Gedränge vor allem andern die Lokalforscher von Orvieto verleitet, es mit dem Sockel des Grabmals für Kardinal de Bray in San Domenico zusammenzubringen, der mit solchem Säulenschmuck und goldschimmerndem Mosaik aus bunten Marmorstückchen besetzt ist, so daß sie auf den römischen Genossen Jacopo di Cosma und folgerichtig auf Arnolfo di Cambio verfielen, der sich allein mit seinem Namen bezeichnet hat. Indessen, ein Blick auf die starr in Vorderansicht tronende Madonna über der liegenden Grabfigur, in befangener Nachachtung einer römischen Juno, mitsamt den beiden Einzelstatuen und dem ungeschickt knieenden Verehrer, hätte davon überzeugen sollen, daß wenigstens die Skulpturen im Tympanon des gezeichneten Portals für den Dom nimmermehr auf Arnolfos Namen getauft werden können. Diese zart illuminierte und doch klare Komposition zeigt die Himmelskönigin in Dreivierteldrehung, mit nach rechts gedrehten Beinen und dem stehenden Kind in langem Kittel auf dem linken Knie; sie schaut in schmiegsamer Bewegung auf ihr Kleinod herab. Oben am schräggestellten Tronstuhl ziehen Engel einen auf Ringen laufenden Vorhang von der Dreieckspitze der Rückwand hinweg, als hätte er bis dahin die Gruppe verhüllt, und andre Flügelknaben fassen



Abb. 3. Paris, Notre-Dame, Westfassade.
Phot.: Fratelli Alinari.

die schrankenähnlich vortretenden und seitlich ausgebogenen Lehnen, um ihre Last soeben niederzusetzen. So entsteht der Eindruck augenblicklicher Gesamtbewegung in allen Teilen, der uns keinen Zweifel läßt, die Füllung des Bogenfeldes mit den beiden Trabanten, Johannes dem Täufer und Bischof Costanzo, als Schutzpatronen der Domopera, sei die eigene Zutat des Zeichners, für den das romanische Portal selbst eine Rückständigkeit bedeuten mußte. Wir können nur annehmen, daß dieses Prachtstück bereits dastand, als er seinen Vorschlag für die übrige Schmuckwand entwarf, und daß es, mit seinem kostbaren Material und seiner langjährigen Meißelarbeit daran, nicht gestattete, an eine Umgestaltung oder gar Beseitigung zu denken. So ward es zum Grundstock seiner Zeichnung, auf dem Pergamentblatt muß es jedoch bei der kritischen Untersuchung nichtsdestoweniger als fremdartiger Bestandteil ausgeschaltet werden; denn es würde sich nicht einmal mit einer frühgotischen Fassade nach französischem Muster vertragen haben. Das lehrt schon die erste Gegenüberstellung mit der Westfront von Notre-Dame de Paris.

Von dem spitzbogigen Mittelportal dort, mit seinen Statuenreihen am eingetieften Gewände und seinem Skulpturenreichtum am Türsturz, Bogenfeld und sechsfachen Rahmen darum, kommen wir sogleich zu den trennenden Pfeilern mit ihrer breiten Stirn und den gleichen schlichten Trägern auf den Ecken, die durch das anstoßende Strebewerk erst recht verbreitert werden. Die Vierzahl der aufsteigenden Stützen des Gesamtbaues ist auch für den Zeichner des Orvietaner Entwurfes das entscheidende Gerüst; ja sogar der kreuzförmige Kern, der auf den Ecken der Türme an ihrem ersten freien Untergeschoß hinter der Blendarkatur hervortritt, wird maßgebend für seine Angabe der Zwischenpfeiler nächst dem Haupteingang, während das äußere Paar so breit gedacht ist, daß sein Pergament nicht ganz dazu reichte (oder es ist durch Einreißen und Beschneiden so verletzt, daß wir nicht urteilen können. Die Angabe Nardinis, alle vier Pfeiler seien unter sich gleich, beruht auf Versehen). Ihrem Wesen nach sind sie jedoch etwas ganz anderes geworden als die gotischen Strebepfeiler, die in den Baukörper eingreifen; sie sind nur so, wie trennende Standpfosten etwa an der Eingangsseite der Chorschranken zu verstehen oder wie Zwischenpfeiler eines dreifachen Gittertores. Dennoch bleibt das französische Urbild ihre Voraussetzung, im Verein mit der zugehörigen Breite der Portalanlage selbst. — Der erste Zusammenstoß eines hochgotisch gesonnenen Architekten mit der für sein Gefühl veralteten Fassade von Notre Dame muß bei der schweren Horizontallage der Königsgalerie geschehen sein, die mit ihrer geschlossenen Reihung von Senkrechten und offener Balustrade sich sofort über der Bogenspitze des Haupttors einschaltet. Sie kommt dem inzwischen durchgesetzten Höhendrang allzu früh in die Quere und muß herausgenommen werden. Sowie sie in Gedanken weggeschnitten ist, wachsen die beiden Pariser Geschoße sozusagen in eins zusammen, bis an die zweite Wagrechte, die dort durch die offene Galerie zwischen den Türmen in durchsichtiger Leichtigkeit heruntersieht. In ihrer luftigen Erscheinung prägt sie sich dem Auge als willkommenes Motiv ein, auch wenn es nun gilt, statt des nordischen Turmpaares nur den Lichtgaden mit der großen Rose nach oben hinaufzunehmen, d. h. aber: sein Radfenster als alleinigen Inhalt des zweiten Stockwerks festzuhalten. Was dann

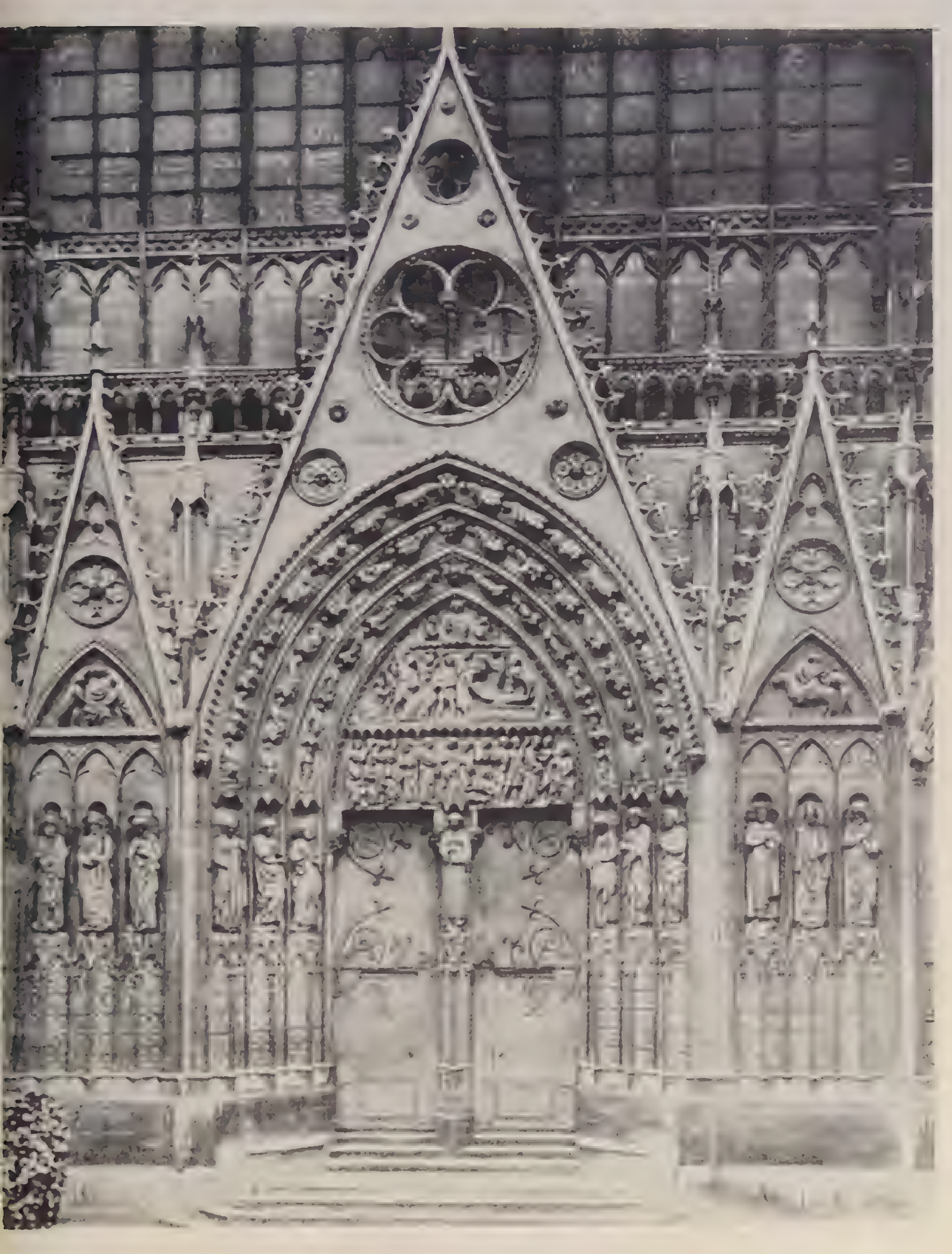


Abb. 4. Paris, Notre-Dame. Südportal (Jean de Chelles, 1257).
Phot.: Fratelli Alinari.

übrig bleibt, sind die beiden Doppelfenster mit kleinem Spitzbogenpaar, unter dem zusammenfassenden großen, und der kleinen Rose im Bogenfeld. Dies Motiv, das in Paris zu den Seiten des gewaltigen Rades nur den Aufstieg der beiden Türme vorbereiten soll, ist gerade ein charakteristisches Wahrzeichen für die Frühzeit des Fassadenbaues. Es wird nach Orvieto hinübergenommen und dicht über den Seitentüren verwertet, um das Tympanon des Madonnenportals zu begleiten; doch dem engen Zuschnitt dieser Flügel entsprechend wird es ausgelängt und verschmälert, dazu durch abermalige Halbierung der Fenster mit neuen Aufrechten gesteigert, d. h. dem neuen Willen des Vertikalismus angepaßt. Endlich noch Eins, als merkwürdiges Symptom der umgestaltenden Phantasie: selbst die Querlage der Königsgalerie wirkt, auch herausgeworfen noch, an ihrer Stelle nach, wenigstens als ein Rest, der in Orvieto dazu dient, den geraden Sturz der Seitentüren zu überhöhen, weil dort erst der Spitzbogen des parigen Fensters die Scheitelhöhe des Mitteltors erreichen soll.

Die Pariser Westfassade ist somit ausgebeutet worden, soviel sie noch zu bieten hatte. Vom Durchbruch der Vertikalachsen durch die wagrechten Geschoßlagen weiß sie außer den Strebepfeilern der Türme noch nichts. Aber wir brauchen am selben Bauwerk nur zu den Querhausfronten herumzugehen, deren südliches zu Ehren S. Stephans erst 1257 von Jean de Chelles errichtet war. Da kommen wir zu dem Kanon des fortgeschrittenen Glaubensbekenntnisses. Der mächtige Wimperg übersteigt die abgeklärte Spitzbogenreihe mit ihren drei Kehlungen für Statuen unten und aufsteigendem Bildwerk um das Tympanon. Und über dreigliedriger Blendarkatur, mit abermals drei Statuen an jeder Außenwand, schnellen die schmalen Spitzgiebel als Trabanten des mittleren auf, um alle drei die wagrechten Wandabschlüsse mit ihrer Zwerggalerie zu durchbrechen. Die Dominante schwingt sich also mit ihrem Dreieckrahmen, einen offenen Sechspaß umschließend, bis vor den Untersatz des Riesenfensters mit seinen angeblendeten Spitzbogenpaaren, und vor die Scheiben der Glasgemälde selbst hinauf. Hier ist auch die fortgeschrittene Gliederung der Spitzbogengalerie für den Laufgang gefunden. (Auf der nämlichen Entwicklungsstufe der Gotik steht auch die nördliche Querhausfront, die ebenfalls noch dem dreizehnten Jahrhundert angehört, und die gleiche Verbindung von zwei steilen Dreieckgiebeln mit dem Wimperg des Portales darbietet.)

Dieses doppelte Pariser Vorbild hat das Erdgeschoß des ältern Entwurfes für Orvieto bestimmt, wo das romanische Madonnentor über dem vorgefundenen Rundbogentympanon mit seinen Wulsten aus gedrehten Säulenstämmen von einem Wimperg überspannt wird, dessen Spitze mit dem Lamm Gottes über die querlaufende Zwerggalerie der Gesamtbreite hinausragt, bis an die Peripherie der Fensterrose im Lichtgaden. Die Giebelränder entspringen aus dem das Eingangstor umschließenden Pfeilerpaar, das an dieser Stelle aus dem kreuzförmig angelegten Grundstock in die gotische Übereckstellung übergeht und an allen vorspringenden Kanten von schlanken Fialen, mit hohen Spitzhelmen und gipfelnder Lilie darauf, begleitet wird. Bei jeder Durchbrechung der Horizontalen in der Spitzbogengalerie, deren Brustwehr am Laufgang mit aufrechtstehenden Vierpaßrahmen gegliedert ist, geschieht somit für das

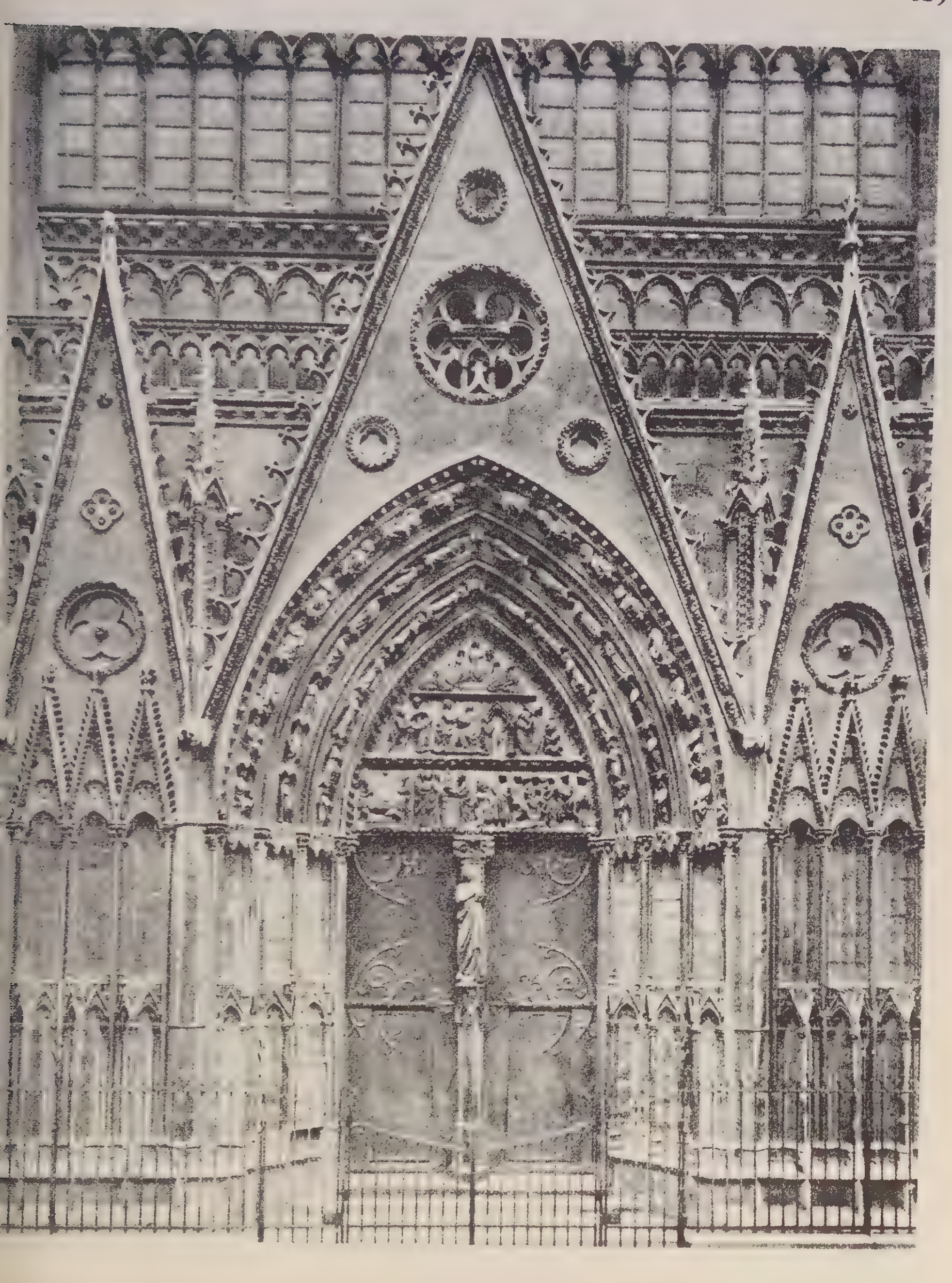


Abb. 5. Paris, Notre-Dame, Nordportal.
Phot.: Fratelli Alinari.

Auge eine Vervielfältigung aufschnellender Kräfte, die dann im gemeinsamen Triumph ausblühen. Und ein entsprechender Abschluß war auch jedenfalls zu den Seiten des Mittelgiebels vorgesehen, wenn auch die endgültige Form auf dem Pergament nicht mehr angegeben wird. Dagegen hat der höchste Dreieckrahmen je sechs sich anschmiegende Dreiblattstengel erhalten, wie der Wimperg des Hauptportales deren acht, bis zur Kreuzblume hinauf. — Die beiden schmalen Seitenpforten, die nur ein Drittel der Breite des Mittelkörpers betragen, haben über dem schlichten rechtwinkligen Rahmen einen reichskulpierten Türsturz, dessen Konsolenglieder gleich denen des Haupttores die Vermutung schon älteren Ursprungs erwecken könnten; denn sie werden in der Zeichnung, sozusagen nachträglich, durch eine doppelt so hohe Reliefplatte mit figürlicher Darstellung überhöht, in die das Kranzgesims der beiden einschließenden Pfeiler mit seinem ausladenden Profil hineinragt. Auf dem Sockel des übereckgestellten zweiten Stocks dieser turmartigen Trabanten setzt dann erst der Rahmen des doppelparigen Spitzbogenfensters auf, dessen Durchbildung sich uns als eine verfeinerte Form des nämlichen Motivs an der Westfront von Notre Dame zu Paris erwiesen hat. Oberhalb seiner entspringen dann die überspitzen Dreieckgiebel gleich denen an den Querhausportalen daselbst, denen der Erfinder des ersten Entwurfs für Orvieto, besonders als Bewunderer des Jean de Chelles, seine sonstigen Vorbilder verdankt. – Die bekrönenden Tabernakel der beiden äußersten Eckpfeiler endlich, mit ihren Fialenrisen um ein allseits geöffnetes, luftiges und leichtes Gehäuse, bestätigen letztlich die Überwindung der Wagrechten und steigen mit ihrem Spitzhelm jubelnd auf, bis die geflügelte Gestalt eines Engels sie völlig in das Reich der Luft hinaufnimmt.

Vom gleichen Streben nach Erleichterung mit Hilfe durchbrochener Arbeit zeugt endlich auch die Behandlung der schlichten Schlußwand des Lichtgadens, die schon lange in italienischen Basiliken die Stelle des großen Rosenfensters geworden war. Sein maßvoll zugeschnittener Kreis ist hier jedoch in einen rechteckigen Rahmen eingefangen, der sich aus je sieben kleinen, mit aufrechtem Vierpaß ausgelegten Kreisen zusammensetzt. Da dieser Rahmen außen wie innen mit scharf profilierten Stäben gezeichnet ist, zwischen denen sich die Vierpaßkreise fest aneinanderreihen, so ist kein Zweifel, daß damit ein vorgelegtes Gitter aus steinernem Maßwerk gemeint wird, also auch dies ein Mittel, die Mauermasse aufzulockern und mit solcher Reliefwirkung die volle Durchbrechung in der Rose vorzubereiten, die dann, mit ihren farbigen Glasfenstern dahinter, den alleinigen, nunmehr durchsichtigen Raumschluß übernimmt. – Dies Radgebilde selbst bezeugt noch einmal in allen seinen Teilen den Zusammenhang mit der Pariser Kathedrale in dem Entwicklungsstadium, das an den Querhausfronten erreicht war, so daß wir nicht umhinkönnen, näher darauf einzugehen. Vom engen Mittelring der Nabe gehen acht Speichen aus, die in Säulenform gemeißelt, paarweis durch Spitzbogen zusammengefaßt sind und mit deren Maßwerk wie gotische Fenster gegliedert werden, d. h. sie sind durch ein schlankeres Mittelsäulchen wieder in Hälften zerlegt, die von einem innern Bogenpaar überspannt werden. Überall neigen sich Kleeblattnasen herein, und mit solchem Gerippe stellen die acht Ausstrahlungen die Blätter der Rose dar. Von der innern Peripherie des

Kreisöffnung kommen ihnen jedoch ebenso viel gleiche Spitzbogenfenster ohne Stabwerk entgegen, bis die Bogenspitzen einander berühren. Die acht Zwischenräume, die so im Umkreis offen bleiben, sind mit kleineren Bögen nach gleichem Muster gefüllt, so daß sich die Gesamtzahl durchbrochener Lanzettspitzen verdoppelt. Über den so abwechselnden acht kleineren bleiben dann nur noch die Zwickel zu gliedern übrig: dies geschieht mit zwei alternierenden Maßwerkmotiven; deren eines aus zwei kleinen mit Dreiblatt ausgelegten Kreisen und einem verbindenden Bügel darüber besteht, so daß es sich mit einer aus Metalldraht gebogenen Öse zum Annähen oder gar einer Hornbrille vergleichen läßt; das andere bildet einen Dreipaß mit etwas ausgelängten und zugespitzten Blättern, die sich auseinanderbreiten, und gerade dieses winzige Zierwerk findet sich ganz genau so an der angeblendeten Balustradengalerie am Fensteruntersatz der Querhausfront von Jean de Chelles, über dem Südportal der Pariser Kathedrale, wo es etwas größer schon in den Spitzgiebeln zur Seite vorkommt; nur diesmal in stehender wie droben in hängender Haltung. Und die Bogenformen der Zwerggalerie wie der Blendarkatur bieten die nächste Verwandtschaft mit dem Maßwerk der ganzen Fensterrose für Orvieto.

Mit diesem Wunderwerk französischer Steinmetzenkunst sollte jedoch nach dem Vorschlag des ersten gotischen Entwurfs die Schauseite des Domes von Orvieto noch nicht abgeschlossen werden, sondern es ist den Schwesterkünsten, der Bildnerei und Malerei, noch ein reichlicher Spielraum von unten bis oben eingeräumt. Im letzten Giebelfelde wird uns auf offenem Trongestühl mit schlanken Eckfialen unter freiem Himmel die ,,Krönung Marias" gezeigt. Mit demütiger Bescheidenheit nimmt die verklärte Mutter auf das Geheiß des Sohnes in seinem Herrensitz Platz und neigt ihr Haupt gehorsam, noch in weitem Abstand, um die Krone zu empfangen. Diese höchste Darstellung verlangt in dem Wimperg des Hauptportals darunter die ,,Himmelfahrt der Jungfrau"; denn der ,,Assunta" ist die Kathedrale von Orvieto geweiht. Zu den Seiten des Gotteslammes mit der Siegesfahne unter der Rose sind für die Spitzgiebel stärksten Aufschwungs die Statuen des Erzengels Michael vorgesehen: das eine Mal links mit langer Lanze bei der ersten Bestrafung des abtrünnigen Empörers, das andere Mal rechts bei der endgültigen Vernichtung mit dem Schwert. Auf der Höhe der vier Pfeilerpostamente sollten, als Zeugen des Erlösers auf dem Schoß der Mutter im Tympanon, die vier Evangelisten zu stehen kommen, mit ihren apokalyptischen Symbolen zu Füßen der Statue als Sockelreliefs. Und da ist schon die Wahl der Reihenfolge wichtig; denn Lukas mit seinem Stier beginnt links, nur eben noch auf dem halb abgerissenen Zipfel des Pergaments zu erkennen; Matthäus mit dem schwebenden Engel und Johannes mit dem flugbereiten Adler nehmen die Ehrenstellen neben der Mitte ein; Markus mit dem Löwen schließt zur Rechten des Beschauers ab, gleichwie Lukas drüben, ebenso nach innen gewendet, also in Abhängigkeit von der Dominante und Entsprechung paarig verteilter Glieder. Über den schmalen Pforten zu den Nebenschiffen soll ein Relief die ,,Begegnung des Zacharias mit dem Engel" darstellen und das andre die ,,Taufe Christi im Jordan", von der nur noch die Engel mit dem Gewande rechts erhalten sind. — Das stärkste Beispiel für die beabsichtigte Auflösung schon der Pfeilerstirnen im Erdgeschoß be-

gegnet uns indeß in unmittelbarer Nachbarschaft des altertümlichen Portalgewändes. Da wird dieser ganze Mittelpfosten links vom Haupteingang, oder wie die Kirche von innen her sagen würde: ,,zur Rechten Hand" — hier der Assunta — mit einem Rankengewinde überzogen, doch deutlich in der Zeichnung nach der Reliefstärke hervorgehoben; die zurücktretenden Streifen des Kreuzpfeilers werden mit zu der Darstellung hinzugenommen, nur durch geringere Erhebung des figürlichen Inhalts wie des dekorativen Gerankes unterschieden — eine unverkennbare Absicht des Zeichners, die noch seine baumeisterliche Gesinnung wie seinen Zusammenhang mit dem strengen Gefüge der gotischen Bauhütte in Nordfrankreich bezeugt. Er also ist es gewesen, der die sinnvolle Ausschmückung der beiden Mittelpfeiler der Orvietaner Fassade anheimgegeben hat, die auch in der vollen Durchführung heute noch vor Augen steht. Wir glauben sogar in dem obersten Rundmedaillon des Pflanzengewindes den Gekreuzigten mit Maria und Johannes unter dem Stamm zu erkennen und hätten somit daneben einen Abschluß des Erlösungswerkes zu suchen, wie es etwa am Passionsfenster der Westwand in der Kathedrale von Chartres zu finden ist. – Nun erklärt sich auch die Wahl des Matthäus für diese vornehmste Stelle droben über dem so gefüllten Hauptpfeiler ,,zur rechten Hand". Denn dieser Evangelist beginnt ja sein Leben Christi mit dem ausführlichen Stammbaum; dessen Wiedergabe dürften wir also, in Form des aufwachsenden Gezweigs – auch dies nach der Regel der französischen Gotik ,,von unten nach oben"! —, am ehesten erwarten. Indeß, die Gesamtanordnung mit elliptischen Öffnungen für die steigende Reihe der Hauptpersonen und die Freihaltung der Seitenstreifen für begleitende Paare, deren von links und von rechts zur Mitte hin gewendete Glieder durchgehends die Beziehung zweier Personen zu einem Stammvater aufrechterhalten — diese Abstufung in der Stärke des Reliefs zur Unterscheidung, im engsten Anschluß an die vorhandene Kreuzform des Pfeilerblocks —, weist noch auf ein anderes in Frankreich entstandenes und besonders beliebtes, in Miniatur wie in Glasmalerei heimisch gewordenes Thema: die sogenannte ,,Wurzel Jesse", zur Herleitung der königlichen Abkunft der Jungfrau Maria. Das berühmte Glasfenster der Westwand in Chartres zeigt, was wir zur Erklärung brauchen, am deutlichsten auch in dem Gegensatz des Himmelsblau und des Rubinrots als Grund: für den irdischen Luftraum dort und die geistige Gegenwart hier. Dort sitzen in den Ovalen des verschlungenen Gezweigs die Könige von David bis Josaphat in Naturfarben des Baumes wie der Menschen, hier stehen die Propheten, die zu jedem sprechen, wie aus anderer Sphäre auftauchende Wesen, deren Stimme doch gehört werden soll [1]). Im Pergamentblatt des französisch geschulten Architekten und Bildners für die Fassade von Orvieto sind dagegen die Mittelfiguren nicht mehr sitzend, sondern dem allgemeinen Aufstieg zuliebe stehend gegeben, so daß die ganze Reihe, von David und Salomo, bis auf Maria und den Erlöser selbst als Gipfel, aufrecht emporwächst, — auch dies bewußter Fortschritt der Stillehre.

[1]) Vgl. Schmarsow, Kompositionsgesetze romanischer Glasgemälde in frühgotischen Kirchenfenstern. Abhandlungen der Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften in Leipzig — mit Abbildungen der Westfenster in Chartres.

Wenn so der Kern der Erfindung, ja der technische Unterschied zwischen den leibhaftigen Stammhaltern und den geistigen Beratern, als den Begleiterscheinungen eines nur gedachten, aber doch versinnlichten Zwischenreiches, auf französische Gepflogenheit und bestimmte Vorbilder des Meisters zurückgeht, so stößt das Auge des Forschers beim mühsamen Versuch, den Sinn der andeutenden Skizze möglichst genau zu entziffern, auf befremdliche Unstimmigkeiten, besonders wenn der Seitenblick auf die später wirklich ausgeführten Reliefs zur Hilfe genommen wird. Wenn wir die ruhende Gestalt zu Füßen des einen Baumes als den Stammvater Jesse ansehen, so haben wii bei dem schlafenden Patriarchen unter dem andern Gegenstück doch eher an Jakob als an Abraham zu denken, weil nur der Traum von der Himmelsleiter solch eine Vorstellung aufsteigenden Weges zum Ewigen gewährt. In den erkennbaren Bestandteilen der kleinfigurigen, ursprünglich jedoch ungemein treffsicheren Zeichnung scheinen nicht sowohl Könige als vielmehr Erzväter, oder gar Propheten selber, gemeint zu sein. Zu oberst ist der Heiland nicht deutlich zu erkennen, unter ihm eine mit Kopftuch bedeckte Person mit Schriftband über dem Knie kaum als Maria zuzulassen, sondern vielleicht als Moses mit dem Schleier über dem Antlitz zu deuten (vgl. das Fenster des Abtes Segur von St. Denis). Weiter unten steht ein Bärtiger mit schmerzvoll gegen die Wange erhobener Hand, der sich als Jeremias nehmen läßt.

In diesem Falle wäre an der zweiten, im Entwurf allein ausgefüllten Pfeilerstirn nicht die Wurzel Jesse gemeint, sondern Jakobs Traum oder der frühere Stammbaum der Erzväter, und das hätte zunächst für die historische Reihenfolge der alttestamentlichen Namen seinen guten Sinn. Dagegen wäre die Königsreihe dem dritten Pfeiler vorbehalten gewesen. Indessen, es handelt sich überhaupt nicht um eine chronologisch fortschreitende Erzählung, die durchweg von links nach rechts abzulesen wäre, sondern zu den Seiten des Mittelportals jedenfalls um die Verherrlichung der Gottesgebärerin und um die Verheißungen, die durch sie erfüllt worden. Diesen wäre das innere Pfeilerpaar gewidmet. Die ,,Schöpfungsgeschichte" dagegen auf der einen Außenseite und die ,,Letzten Dinge" auf der anderen stünden einander ebenso als Paar gegenüber, das Ursache und Abschluß des Erlösungswerkes zusammengreift. Auf diesen umfassenden Sinn des größern Ganzen gründet sich jedenfalls die Wahl der Bekrönungsfiguren auf den Spitzen der Wimperge beider Seitenpforten: der doppelte Sieg Michaels über den bösen Feind, am Anfang und am Ende der irdischen Zeit. Auf dem Helm des äußersten Ecktabernakels rechts erscheint der Engel mit der Posaune, die alle Welt zum Gerichte ruft, und erhebt sein Flügelpaar in schräger Richtung, wie soeben aus der Höhe gelandet. Gleichwie demnach die Stirn des rechten Eckpfeilers dem ,,Jüngsten Tag" bestimmt war, so gibt solcher Befund den Rückschluß anheim, daß gegenüber an erster Stelle links die ,,Schöpfungsgeschichte" beabsichtigt gewesen sein muß, wenn auch die entsprechende Eckfigur auf dem ersten Fialenrisen im Entwurf fehlt und die (jetzt zerschlissene) Umrißzeichnung des Pfeilers, wie die des dritten und des letzten, leer gelassen ist. Die Gesamtaufgabe, die nach alledem den darstellenden Künsten, und besonders der Bildnerei, an dieser Fassade zugeteilt wurde, ist so umfassend und großartig, wie nur französische Kathedralen an ihrer Schauseite



Abb. 6. Orvieto, Domfassade: Wurzel Jesse.

sie darboten, und dieser Tatbestand bezeugt, für sich genommen, abermals die persönliche Vertrautheit des Meisters, der unsre Urkunde hinterlassen hat, mit dem dichterischen Reichtum solches Inhalts, seine tiefgehende Begeisterung für die monumentalen Schöpfungen der Gotik des Nordens. Er muß deshalb selbst ein gewiegter Bildner gewesen sein und seinen ausdauernden Kräften sicher vertraut haben, um den Wetteifer mit jenen aufzunehmen. Auf seinem Entwurf reichen sich Architektur und Plastik die Hand wie nur irgendwo; das Programm der Statuenbildnerei, Reliefkunst und Mosaikmalerei durchdringt das System des Aufbaues so sinnvoll und innig, daß sie ein Ganzes von erstaunlicher Geschlossenheit darstellen.

Damit stehen wir wieder vor der vielfach umstrittenen Frage, wer denn dieser Meister gewesen sei. Niemand wird auf einen Fremdling verfallen; denn er hat von vornherein das nordische Turmpaar abgelehnt, so klar er auch seine Bekanntschaft

mit Notre Dame zu Paris zu erkennen gibt, und außerdem hat er sich, wenn auch notgedrungen nur und vielleicht vorläufig, zur Beibehaltung des Rundbogenportals verstanden, das wir nicht mit den Fällen der Verbindung eines solchen und zweier Spitzbogen auf den Seiten vergleichen dürfen, wie sie sich im Umkreis der italienischen Zisterziensergotik eingebürgert hatte, seit Casamari bis Piperno etwa, und dann auch, kaum merklich allerdings, am Dom von Siena übernommen ward. Hier liegt im Entwurf für Orvieto ein ganz anderer Gegensatz vor; durch die Heranziehung des engsten Zuschnitts gotischer Seitenpforten und der steilsten Spitzgiebel von den Querhausfronten der Pariser Kathedrale. Das soll nach Nardini Despotti Mospignotti Lorenzo del Maitano von Siena in seinem ersten Anlauf zur Lösung des Fassadenproblems am romanischen Langhaus von Orvieto fertiggebracht haben, wenn auch nur als ein schnell wieder aufgegebenes Phantasiespiel. Aber woher nahm er die entscheidenden Motive, deren Ursprung aus der Hauptstadt Frankreichs wir nachgewiesen haben und die hier fast mit virtuoser Leichtigkeit gehandhabt werden? Wir wissen von ihm nichts, als daß er wegen seiner Erfahrung in technischen Dingen des Tiefbaues mehr als des Hochbaues begehrt ward. Wie kam er dazu, solchen Ideenreichtum der darstellenden Künste in seinem Kopf zu beherbergen und nun auf einmal im Anschluß an französische Beispiele geradezu überwältigend auszuschütten? Das ist und bleibt damals in Italien ein Ausnahmefall, der seine befriedigende Erklärung fordert, noch dazu, wenn wir darnach die Dürftigkeit des zweiten Entwurfs an jeder Angabe bildnerischer Zutaten gewahren.

Da scheint es uns ratsam, noch einmal, freilich mit unsrer bisherigen Vorbereitung ganz anders ausgerüstet, das urkundliche Aktenmaterial zu Rate zu ziehen. Darin begegnet uns tatsächlich nur ein Einziger, der die Voraussetzungen erfüllt, und dieser Einzige ist der oftgenannte, aber allzu flüchtig behandelte und hoffnungslos wieder aufgegebene Ramo di Paganello, ein Sienese von Geburt, dem immer noch keine beglaubigten Werke zur Seite stehen. Er ist durch Zahlungsvermerke der Domopera von Orvieto seit 1293 als dort beschäftigt erwiesen. Urkundliche Stücke des Archivs von Siena geben schon zwölf Jahre früher persönlichen Aufschluß, und zwar mit Ausdrücken stärkster Bewunderung für seine Kunst[1]). Am 20. November 1281 wird berichtet, daß er „de partibus ultramontanis" heimgekehrt sei, um der Baubehörde von S. Maria de Senis seine Dienste anzutragen. Als einer der guten Steinmetzen von früher bekannt, gehöre er nun „zu den feinsten Skulptoren, die sich auf der Welt finden ließen!" Im folgenden Jahre wird er mit zwei andern Sachverständigen zur Begutachtung eines Baues beauftragt. Aber vom 28. November 1288 liegt wieder ein Gesuch von ihm und seinen Brüdern nebst Neffen um einen größeren Auftrag vor. Es wird genehmigt und versprochen, der Operarius des Domes solle „quoddam bonum, pulcrum ac nobile laborerium" anweisen, in dem er seine Meisterschaft und jene ihre fleißige Ausführung dartun könnten „und zwar nicht in Verborgenheit, sondern öffentlich und ehrenvoll, zu Nutz und Frommen der Stadt und des Marienwerkes". Der Auftrag soll frei und unabhängig sein; doch für den Fall, daß der Caputmagister „Johannes olim Nicchole", also Giovanni

[1]) Milanesi, Documenti per la storia dell' Arte Senese, Siena 1854 I, S. 257 u. III, 273 f.

Pisano, dies wünsche, soll auch eine Beteiligung unter diesem gestattet sein. Die Aufforderung an den Operarius scheint jedoch nicht den beiderseits begehrten Erfolg gehabt zu haben; denn von Leistungen seiner Hand und seiner Sippschaft ist, wie gesagt, bis heute in Siena nichts aufzufinden gelungen. So bleibt nur das Zeugnis für das außerordentliche Zutrauen und die Vorzüglichkeit seiner damals bekannten Werke bestehen, und dies fällt um so mehr ins Gewicht, als er sich früher einmal unliebsam gemacht haben und deshalb ins Ausland abgewandert sein muß [1]. — Wir begreifen, daß er nach dem Fehlschlag von 1288 in Siena, wo Giovanni Pisano bis 1299 Dombaumeister blieb, auswärts Arbeitsgelegenheit gesucht und sie, seit 1293 sicher, in Orvieto gefunden hat. Als sein Landsmann Lorenzo del Maitano 1310 von Siena als Capomaestro des Dombaues nach Orvieto berufen ward, wo man vorher schon seinen Rat in technischen Dingen eingeholt und befolgt hatte, da stellte dieser den Meister Ramo di Paganello an die Spitze der Bildhauerwerkstatt, wo eine ganze Reihe andrer Meister unter seiner Leitung beschäftigt ward [2]. — Darnach gibt es kaum eine wahrscheinlichere Annahme, als daß spätestens seit 1293 und bis 1310 dieser zwölf Jahre früher in Frankreich selbst gewesene Sienese sich in Orvieto höchlichst bewährt habe, sei es unter der Verwaltung des Operarius Fra Benvignate von Perugia (1295—1300), sei es unter seinem Nachfolger Giovanni di Uguccione von Orvieto, der ebenfalls nur Geschäftsführer, aber kein Baumeister war. Wir haben aus der Analyse des Entwurfes die Überzeugung gewonnen, daß die Angabe der Akten über seine Rückkehr „de partibus ultramontanis" vor allen Dingen eine eifrige Studienzeit, also wohl auch Mitarbeit in der Bauhütte von Notre Dame zu Paris in sich befaßt und können nicht anders, als die Frucht einer solchen Vertiefung in die französische Kunst, das ältere der beiden Pergamentblätter, ihm beimessen.

Der Aufbau der im Langhaus romanischen Basilika von Orvieto zeigt noch heute die Stelle eines entscheidenden Umschwungs, den plötzlichen Übergang zur Gotik, und zwar gerade dort, wo es galt, die ursprünglich halb zylindrische Apsis mit dem Hauptschiff in bessere Verbindung zu setzen. Dies sollte durch ein bisher nicht vorhandenes und auch jetzt nicht über die Flucht des Langhauskörpers hinausragendes Querhaus geschehen, das gegenwärtig noch durch Erhöhung um einige Stufen sich als zum Chor der Kathedrale hinzugehörig ausweist. Nicht Kreuzarme galt es zu schaffen, aber doch einen festen Widerhalt mit Kreuzgewölben, gegenüber dem unter offenem Dachstuhl belassenen Oblongum. Schon die letzten Träger der Arkaden zwischen dem Mittelschiff und seinen Abseiten sind mit gotischen Konstruktionsmitteln verstärkt worden. Nach dem vierten Paar von Rundsäulen verwandelt sich das fünfte in ein polygones Pfeilerpaar (als Vorläufer der Pfeilerbündel an der Vierung), von denen die Gurtbögen nach beiden Umfassungsmauern ausgehen und in der Mitte der große Abschlußbogen des Hauptschiffes getragen wird. Hier legen sich Halbsäulen an die eckigen Stämme, um die hochgeschwungene Über-

[1]) Da bei L. Fumi a. a. O. irrtümlich zu lesen steht, er habe seine Frau umgebracht, so sei hier der Wortlaut aus Milanesi angegeben: a cagione) „quod debuit jacere cum quadam muliere"; dazu wohl die nachgetragene Notiz: „eo existente extra civitatem Senensem", d. h. wo die Stadt eigentlich nichts zu sagen hatte bzw. nicht verantwortlich war.

[2]) Fumi, Anhang der Dokumente.

spannung aufzufangen. Die Steigerung zu kühner Höhe in künstlerisch vollendeter Gestalt gibt schon anheim, daß es sich um weitere Absichten handelte, die über die alte romanische Tribuna hinausreichten. Das Gewölbe des Querhauses besteht aus einem in die Breite genommenen Rechteck und zwei kleinen längslaufenden daneben vor den Abseiten. Die Schlußwand dieser letztern erhielt ein dreigliedriges Spitzbogenfenster, ihm gegenüber, wo das Pultdach der Nebenschiffe anstößt, nur eine kleine Rundöffnung, aber in der Giebelwand nach außen eine Rose von beträchtlichem Durchmesser, also Lichtzufuhr in so reichem Maß, wie man sie im Süden nicht erwartet. Dieselbe Maßregel zeichnet auch den flachgeschlossenen Chor aus: ein viergliedriges hohes Spitzbogenfenster in der Hauptwand und zwei große ausgetiefte Rosen an den Seiten, eine unzweifelhaft nordische Erhellung. Der ganze Aufbau des Querhauses hätte gar keinen Sinn ohne das Chorrechteck gehabt, so daß man beide notwendig als Einheit zusammen nehmen muß. Auch die Stützpfeiler an der Innenseite der Fassadenwand des Langhauses haben erst damals ihre gotische Form mit angelegten Halbsäulen erhalten. Spitzbogig ist nicht allein die bescheidene Pforte der Kanoniker gegen Norden, sondern auch die reichskulpierte Porta del Vescovado an der Südseite, deren Sturz mit einem Bronzerelief sehr geringen Wertes, vom Gelbgießer Rosso in Perugia [1]) geliefert und mit seinem Namen bezeichnet, wohl zum ältern Bestand gehört, während die stark eingetieften und energisch skulpierten Gewände von gotischer Meisterhand zeugen. Die Kapitellskulptur der letzten Eckpfosten über der Chorschwelle, besonders gegen die Porta del Corporale, fällt sogar durch die Wucherung zu Bravourstücken auf. Genug, es ist manches kühne Wagnis in diesem Wandel zur Gotik geschehen, die sich spätestens mit dem Ausscheiden des Fra Benvignate vollzog. Als um 1305 das neue Querhaus mit seinem Gewölbe nach den Seiten auszuweichen drohte, gab Lorenzo Maitani [2]) den Rat, an den vier Ecken der Schmalwände die noch heute sichtbaren (in die Mauern der beiden Kapellen aufgenommenen) Strebebögen oder Sporen anzulegen (auf deren Nutzlosigkeit Nardini D. M. hinweist). Die Zwischenzeit vor solchem Mißkredit war jedenfalls die Bauperiode, während der Ramo di Paganello seinen Entwurf für die Fassade einzureichen Gelegenheit hatte, und da sein Pergamentblatt unzweifelhaft auch dem 1310 ernannten Dombaumeister Maitani vorgelegen haben muß, weil er seine eigene Zeichnung daran anschließt, so ist auch von den Sachverständigen seiner Zeit der Entwurf durchaus ernst genommen, ja dem Maitani zur Nachachtung anheim gegeben worden. Wie anders sollte wohl dieser nüchterne Kopf und ruhige Rechner dazu gekommen sein, sich so ungescheut als künstlerischen Erben seines Vorgängers zu betrachten, sich in die Schönheiten seiner Erfindung zu vertiefen, — wie das der kundige Hersteller des Domes und langjährige Architekt der Opera Paolo Zampi 1885 in einem Brief an Luigi Fumi anerkannt hat, — und schließlich aus dem nordfranzösischen Zuschnitt der Portalanlage des Erdgeschosses seinen dreigliedrigen Giebelbau des oberen Abschlusses zu entnehmen?

Die zwingende Notwendigkeit, den von Notre Dame in Paris bestimmten Ent-

[1]) Es ist derselbe, der den Guß des Beckens auf dem Stadtbrunnen von Niccolò und Giovanni Pisano geliefert hat.

[2]) Die Zuziehung gerade seiner Person kann ja durch den Landsmann Ramo selber empfohlen sein.

wurf eines Italieners in Orvieto als Eigentum des Ramo di Paganello von Siena anzuerkennen, wird noch durch ein Werk der Plastik im Museo dell' Opera unterstützt. Es ist die geschnitzte Holzfigur einer hl. Jungfrau mit der Krone auf dem ganz französischen Kopf. Sie gibt sich als Vergrößerung einer berühmten Pariser Elfenbeinstatuette zu erkennen und bewahrt die feinen Züge des farbig erhaltenen Originals mit wunderbarer Treue, so daß diese Abhängigkeit auch in Orvieto nicht verborgen bleiben konnte. Man hat deshalb auf Giovanni Pisano geraten, dessen Elfenbeinmadonna in der Sakristei des Domes von Pisa jedoch lange nicht auf der Höhe dieses geradezu klassischen Stilmusters strenger und doch lieblicher Mädchenschönheit steht. Die Holzfigur in Orvieto kann nur in Paris selbst angesichts ihres Urbildes geschnitzt und von dem Bildhauer, der sie für sich allein gefertigt oder dort erworben, mit nach Italien gebracht sein; denn sie stammt aus der Kirche S. Lucia und ist für diese aus einer Himmelskönigin mit dem Kind auf dem Arm in eine Heilige umgewandelt worden, indem man den Gegenstand ihres leisen Lächelns wegnahm und den Rest auf ihrer Hand in eine Lampe, mit dem Stumpf für die Flamme darin, verwandelte. So kann es nicht S. Lucia selbst sein, die eine Schale mit ihren Augen darauf zu tragen hätte, sondern nur eine der klugen Jungfrauen bedeuten, der es auch wohl nicht an einem Namen und einer dankbaren Stifterin gefehlt haben wird. Und da wir nun keinen Aufenthalt des Giovanni Pisano in Orvieto beglaubigt finden, so war der Gedanke an ihn nur ein erster Schritt auf dem Wege zur richtigen Erkenntnis. Der Erfinder des ersten erhaltenen Entwurfs zur Domfassade mit seinem unlöslichen Verhältnis zur Kunstquelle an Notre Dame de Paris hat sicher den nächsten und innerlich wohlbegründeten Anspruch auf das vielleicht nur äußerliche Eigentumsrecht an dieser geschnitzten Holzfigur. Gerade sie wird jedoch für unsere Augen zum häuslichen Kultbild des sienesischen Künstlers, der das Schicksal gehabt hat, seinen eigenen Namen mit keinem Werk der bewunderten Hand verbunden auf die Nachwelt zu bringen. Sie erschließt uns den Blick für die feinen Bildchen erdachter Einzelfiguren und Reliefkompositionen, mit denen der Entwurf so liebevoll bereichert ist, daß deren flüssige Behandlung schon an die Schulstätte der Miniaturmalerei gemahnt, ,,die zu Paris Illuminieren hieß".

Wer einmal die winzigen Figürchen des Pergamentblattes mit Aufmerksamkeit verfolgt und aus ihrem sinnvollen Zusammenhang die Gewißheit gewonnen hat, daß es sich keineswegs um die selbstgefällige Ausgeburt einer sprudelnden Künstlerlaune handelt, der wird sich auch einer weiteren Erkenntnis nicht entziehen können. Das ist die Übereinstimmung der nämlichen Gefühlsweise, Gestaltenbildung und Gewandbehandlung mit den Darstellungen der ,,Schöpfungsgeschichte" auf den ausgeführten Reliefs am Eckpfeiler der Fassade selbst. Auch sie werden von Nardini Despotti Mospignotti und denen, die seiner Beweisführung zugestimmt haben, für Lorenzo Maitani in Anspruch genommen. Daß aber der Rest an den übrigen Pfeilern noch etliche verschiedene Hände beschäftigt zeigt, deren wichtigste und maßgebende gewiß die des Dombaumeisters von 1310—30 selber sein dürfte, wird allgemein zugestanden, besonders nachdem man die Bronzekolosse der Evangelistensymbole als sein Werk anzusehen hat, zu denen als Hauptstück die tronende Madonna mit ihren Engeln

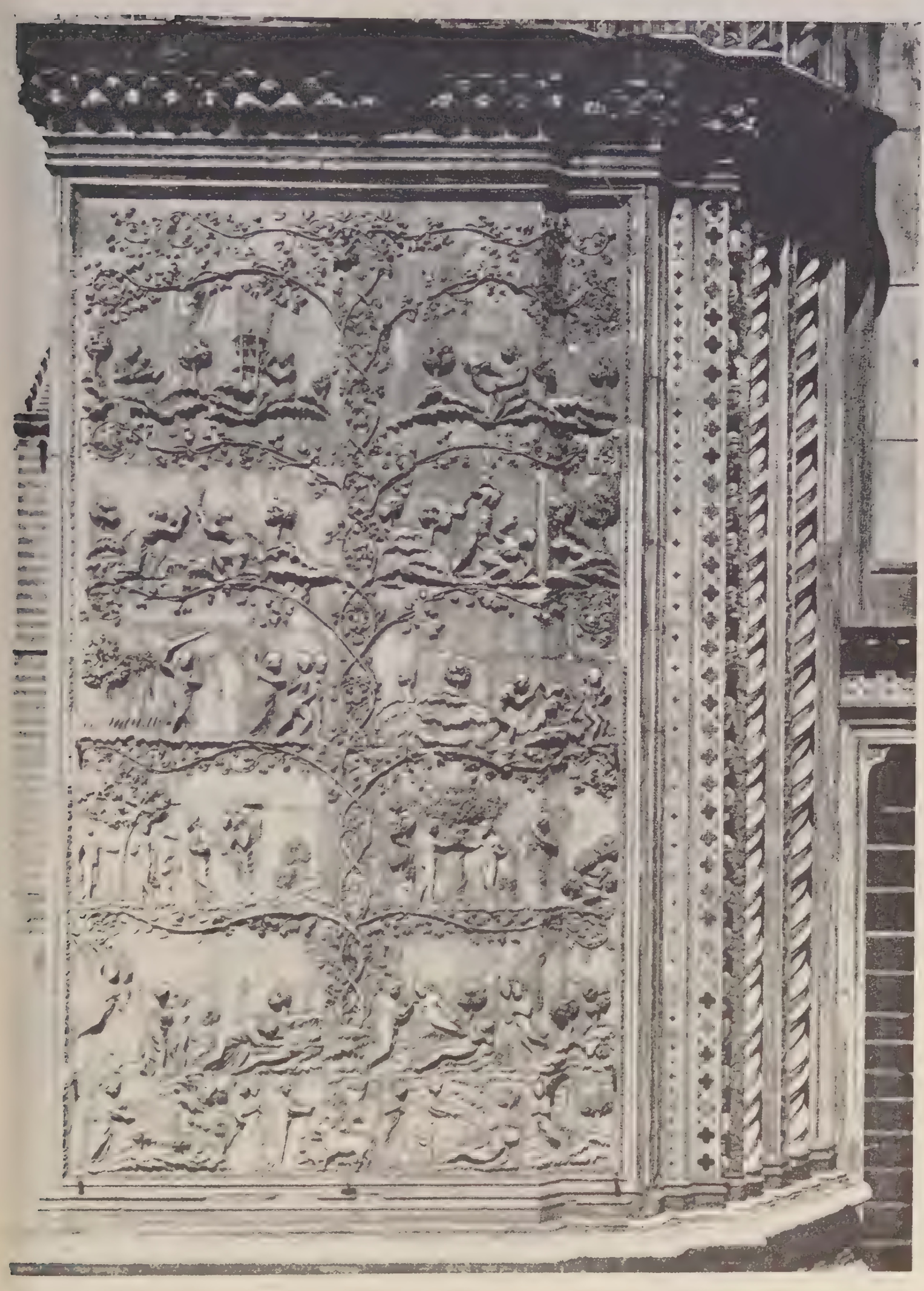


Abb. 7. Orvieto, Domfassade Erster Eckpfeiler

um den Bronzebaldachin schon der einheitlichen und einfarbigen Dekorationsabsicht zufolge hinzugehören muß. Wir wollen deshalb zu der gezeichneten Madonna für die nämliche Stelle im Ganzen zurückkehren, die der erste Entwurf vorgesehen hatte. Denn alsdann fällt der zeitliche Abstand von dem ausgeführten sogleich durchschlagend ins Auge, und das beruht klärlich nicht allein auf der Verschiedenheit des Maßstabes, für den sie gedacht sind. Wenn eine von ihnen mit der tronenden Himmelskönigin unter dem Baldachin am Grabmal de Bray von Arnolfo di Cambio — „in Gewandung, Krone, Schleier, gegürtetem Kleid und Ausdruck eine Juno pronuba" — Verwandtschaft aufweist, so ist es die, als vollrunder Körper in den Raum gesetzte, von Lorenzo Maitani. Wenn wir dagegen bei der reliefmäßig gedachten im Tympanon des Entwurfs nach einem Anschluß an künstlerische Überlieferung suchen, so würden wir eher auf gemalte Altartafeln verfallen, und zwar auf immer noch byzantinisch herausstaffierte, mit hohem Stuhl und Schemelstufe. Es ist der Sienese Duccio di Buoninsegna und dessen Madonna von 1285 für S. M. Novella in Florenz, auf die wir in unserm Gedächtnis zunächst verfallen. Die ausgebogenen Schranken sind geöffnet und lassen uns ihre Außen- und Innenseite nebeneinander sehen, mit dem leichten Gefüge aus Holzleisten und Füllplatten; sie umschreiben so die Grenze des Gehäuses, die den langen Beinen der Frauengestalt knappen Spielraum gewährt. Der zurückgezogene Vorhang über der Rücklehne enthüllt soeben die obere Hälfte: das Kind steigt bewegungslustig von einem Knie zum andern hinüber; die Mutter ist mit dem Kopfschleier angetan, doch nicht mit der Krone darauf, sondern breitem Nimbus dahinter, und auch sie ist demgemäß weiter entwickelt zum zarteren Ideal. Zwei noch flatternde Paare von Engeln oben sind mit dem Zeltdach des Teppichs beschäftigt, zwei stehende Paare zu den Seiten vorn bezeugen, mit gekreuzten Armen über der Brust, ihre Verehrung, — lauter geschmeidige lang beschwingte Jungfräulein von französischer Eleganz im Auftreten. So bleibt das ganze fast mandelförmige Gefährt vom Himmel, beweglich und leicht, in der Schwebe. So treten auch im Augenblick erst Johannes der Täufer mit Lamm und Kreuzstab zur Rechten des Trons und S. Costanzo mit Mitra und Krummstab von der anderen Seite heran, daß die fließenden Gewänder noch ihren Schritt begleiten. - Durch denselben Nachklang rhythmischer Bewegung wird im Relief der Nebenpforte die Botschaft des Engels an Zacharias zum feierlichen Auftritt im Hochamt, — so Matthäus mit dem Schriftblatt und Johannes der Evangelist, als Seher des Gotteslammes in verzückter Offenbarung, zu einem zusammengehörigen Paar, das gegeneinander emporsteigt, ohne deshalb theatralisch zu wirken. So halten die Engel, die von der Taufe noch sichtbar geblieben sind, das Linnentuch für den Herrn bereit, und entfalten dabei eine Zartheit des gemeinsamen Schwunges, daß sie nur als die gleichartigen Geschwister im Gefolge des Schöpfers selbst, an den ausgeführten Relieftafeln draußen, genommen werden können. Hier ist die gleiche Gelegenheit zur wiederkehrenden Haltung, also auch die Möglichkeit den nämlichen Ursprung festzustellen, den ich schon vor langen Jahren als französischen Stiles in ganz bestimmter Entwicklungsphase bezeichnet habe [1]). Damals

[1]) Artikel über Andrea Pisano, Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz, Leipzig 1897, vorher in der Nationalzeitung von Berlin 1888.

sollte nur inmitten des Italienischen die Einwirkung des Fremden im Allgemeinen herausgehoben werden; jetzt mag auf das Südportal von Notre Dame zurückgewiesen sein, das Jean de Chelles 1257 errichtet hatte. Die Gruppe des Ewigen mit zwei Engeln links im Bogenfeld des Spitzgiebels, die Halbfigur Christi mit zwei Begleitern, oben im Tympanon, und die ganze Reihe der innersten Kehlung mögen als Vorbereitungen angesehen werden. Aber Ramo's Himmelsbewohner mit ihren schöngefiederten großen Flügeln sind, wie ihre durchsichtige Gewandung um die schlanken Glieder, noch weiter im Sinne des klassischen Stils der französischen Gotik vorgeschritten. Wie rein und edel ist der Schnitt der Köpfe durchhin! Bei der Erschaffung des Weibes äußern die Zeugen ihre Bewunderung so andächtig, wie mitempfindend ihre Besorgnis beim Verbot an das erste Menschenpaar, daß sie zu lauteren Verkörperungen seelischen Anteils nach dem Ebenbild eines erlesenen Volkes geworden sind. Die stille Bildnertätigkeit des „Logos" wird mit dem Widerschein seines Erfolges, mit den Beweggründen seines Willens, ja mit den Sorgen seines Erzieheramtes umgeben und steigert sie zu innerlich durchmotivierten Erlebnissen, die als sichtbar gewordene „Gedanken Gottes" für uns alle genießbar werden. Und am Ausgang des Paradieses mäßigt sich die Erscheinung mit dem feurigen Schwert zu gehaltenem Ernst, dem wir fast Erbarmen zutrauen. Der Erfinder solcher Neuschöpfungen ist ein Dichter durch und durch, und eben diesen finden wir schon im Entwurf des Pergamentblattes wieder. Seine persönliche Vorliebe gilt der Engelpoesie, zu der wieder der ritterliche Liebeskultus um Notre Dame in ganz Frankreich die Anregung gegeben hat. An den doppelparigen Fenstern der Seitenpforten hat er zwei kindliche Geschöpfe solcher Art damit beschäftigt, die Spitzbogenschräge mit zartem Blumengewinde zu schmücken, um so die Stätte zu bereiten, wo soeben die Ankunft Unsrer Lieben Frauen aus der Höhe sich vollzieht.

Die eigenhändigen Marmorreliefs, die nicht einmal bis zur letzten Reihe mit Jubal und Tubalkain hinaufreichen, können für den Aufbau der Fassade von ihm vorbereitet sein [1]), denn nach dem urkundlichen Ausweis blieb Ramo di Paganello auch nach dem Eintritt Lorenzo Maitanis als Capomastro am 16. September 1310 an der Spitze der Steinmetzen- und Bildhauerwerkstatt der Opera. Das Schriftstück über die Einsetzung des endgültig von Siena Berufenen, den man zum Bürger von Orvieto machte, um ihn an die Stadt zu fesseln, sagt in seinem Wortlaut nirgends ausdrücklich, daß er den Fassadenbau von Grund auf (funditus oder ab integro) anzufangen habe, wie Nardini hineinlegt. Die Schmuckwand „ex facie anteriori ecclesie", — „paries que debet fieri" — sind Ausdrücke, die wir zu deutsch mit: „deren Ausführung geschehen soll", ebenso kurz und verständlich wiedergeben können. Es ist die Stadtgemeinde, die ihm die Befugnis zusichert, Schüler auf Kosten der Domopera heranzuziehen und festzuhalten, je nach Bedarf, — zunächst „zum Zeichnen, figürlichen Darstellen und Zubereiten der Steinplatten" für die Reliefs, also Mitarbeiter, deren er vorderhand noch auf lange Jahre bedurfte. Es ist eine Ermächtigung, die sich innerhalb der Bauhütte von selbst verstand, von Seiten der Kommune jedoch eine

[1]) Ihnen zunächst verwandt sind nicht die beiden folgenden Darstellungen um das Mittelportal, sondern die rechts gegenüberstehende Einkehr der Auserwählten in die Seligkeit, zu der besonders die Hölle in stärksten Gegensatz tritt, auch was die Behandlung und Technik anlangt.

ökonomische, unter Umständen politische Maßregel bedeutet, nämlich die Erlaubnis beliebiger Zuwanderung von auswärts, die nur die nächst vorliegenden Arbeiten namhaft macht. Man darf demnach nicht mit Nardini behaupten: „Alla facciata non fu pensato nè posto mano prima del 1310; i bassorilievi sono lavorati del 1310—1321". Vom September 1310 bis 1321 fehlen die Dokumente vollständig, wie schon für voraufgehende Jahre mehrfach. Beim Tode des Lorenzo 1330 war der Aufbau bis an den Laufgang über dem Erdgeschoß gediehen; aber wie weit auch die Einfügung der Reliefs an den Pfeilern fortgeschritten war, muß dahin gestellt bleiben.

Uns geht hier nur das Verhalten Maitanis zum Fassadenproblem überhaupt an, vorerst sein eigener Entwurf nach der Übernahme der Gesamtleitung. Sein Pergamentblatt wiederholt im Aufriß die Teile der älteren Vorlage, die er nicht abzuändern gedenkt, nur in allgemeiner Andeutung, so daß er doch freie Hand behielt, zeigt jedoch die beabsichtigten Abwandlungen und Zutaten in Einzelheiten, sogar Einfälle nachträglicher Art, die er selbst dann wieder aufgibt[1]. Man versteht ihn indessen nur, wenn man ihn ausschließlich in der Zisterzienserkunst von S. Galgano aufgewachsen denkt, deren Meister die maßgebende Leitung am Dom seiner Vaterstadt ausübten, bis 1284 ihr eigener Schüler Giovanni Pisano vom Camposanto in Pisa zur Weiterführung der Kathedrale nach Siena berufen ward. Deshalb kann er sich von der heimischen Gewöhnung an die Vorherrschaft der wagrechten Ruhelage garnicht frei machen. Der kühne Triumph der Vertikale nach dem Vorbild der Querhausfronten von Notre Dame de Paris, den Ramo di Paganello wenigstens in den eng zugeschnittenen Seitenschiffportalen und in den drei Wimpergen zumal vorgezeichnet hatte, mußte seinem statischen Sinn widerstreben. Deshalb werden die beiden seitlichen Spitzgiebel bis unter die erste Horizontallage zurückgenommen, und nur dem Wimperg des Hauptportals gestattet, mit einer Kreuzblume und dem Lamm darauf bis vor den Rahmen der Fensterrose hinanzusteigen. Die vier Pfeiler sind ihrer Ähnlichkeit mit durchgreifenden Streben völlig entkleidet, und ihre Übereckstellung oberhalb der Reliefstirnen wird sogar ins Gegenteil, zur nischenartigen Einziehung verkehrt, so daß ihre Eckglieder nur die Möglichkeit vorbereiten, zuoberst neben dem Giebeldreieck des Lichtgadens als vollrunde Körper herauszutreten. Die französische Zusammenfassung der drei Portale wird festgehalten und hat in der neuen Abstufung, ohne den starken Kontrast der Flügel bei Ramo, in ihrer harmonischen Proportion und doch sichern Herrschaft der Dominante, den Meister so befriedigt, daß sie ihm den neuen Grundgedanken eingegeben haben muß, ein zweites entsprechend gegliedertes Geschoß auf das erste zu setzen, also einen dreigiebligen Abschluß zu schaffen. Dies ist ohne Widerrede Maitanis Erfindung und später von Orvieto nach Siena übertragen worden. — Wie aber die obere Hälfte in sich zu beleben und doch zu beruhigen sei, führt zu Versuchen zweifelhaften Wertes. Links wird über die enggegliederte Galerie des Laufgangs eine zweite nur dreigliedrige von kräftigerem Bau als Untersatz für das Giebeldreieck eingeschoben. Doch das ist eine müßige Wiederholung des Motivs, das freilich die Begleitung des

[1]) Vgl. hierzu besonders „Lettera dell'architetto Paolo Zampi a Luigi Fumi" 12. Agosto 1885 a. a. O. p. 14—19 und die Ausführungen von A. Nardini Despotti Mospignotti im Archivio Storico dell' Arte 1891, Vol. IV, fasc. V.

Rosenquadrats vorbereiten sollte, doch eben ein Mißgriff war und deshalb wieder fallen mußte. Neben der doppelt so zahlreichen, deshalb jedoch verkleinerten Quadratierung des Rahmens um das Rundfenster der Mitte, wird beiderseits eine Dreizahl von parigen Tabernakeln übereinander gestellt, die ohne Mittelsäulchen je zwei Standbilder enthalten sollten, also für die zwölf Apostel bestimmt waren. Diese immerhin wohl abgewogene, aber doch zwei neue Wagrechte in den Aufstieg hineinbringende Lösung zugunsten der nun nicht mehr schwebenden Fensterrose ist dann in der Mitte des Quattrocento durch Antonio Federighi vermeintlich verbessert, unseres Erachtens vielmehr verpfuscht worden, indem er eine nochmalige Nischenreihe quer über den Lichtgaden zog, um den Mittelgiebel stärker gegen seine Trabanten hinauszuheben, natürlich auch mit Überhöhung der beiden einschließenden Pfeiler oder Turmspitzen.

Da die Ausführung bis zum Tode des Lorenzo, wie gesagt, nur bis zum Abschluß des Laufganges mit seiner Spitzbogengalerie gediehen war, so haben wir angesichts seines Entwurfes nur noch Eins hervorzuheben: das ist die äußerste Sparsamkeit mit plastischen Werken. Bezeichnend genug hatte er am Erdgeschoß die freistehenden Evangelistenstatuen, die Ramo di Paganello über den Grundpfeilern vorgesehen, in sitzende verwandelt und ihnen, zum Ersatz der Höhenwirkung, nur ein Tabernakel mit reicher Baldachinbekrönung beigegeben. Ihre symbolischen Hausgenossen sollten unterhalb vor dem Sockel der Nische quergestellt angebracht werden [1]. Das ist schon wieder eine Vermehrung der Wagrechten, im Sitzen und im Schreiten. Dies genügte jedoch seinem Bedürfnis noch nicht; sondern er verzichtete schließlich ganz auf die Tabernakel mit den darin Tronenden und ließ nur die Symbole allein übrig; diese jedoch wurden in kolossalem Maßstab und in Bronzeguß aufgestellt, so daß sie in der Richtung nach vorn vorspringen, also doch ähnlich wie in Siena. Dies geschah im Zusammenhang mit der Herstellung der tronenden Madonna unter ihrem von Engeln auseinandergeschlagenen Zeltdach, vor dem Tympanon des Hauptportales, in dem selben Material, dessen dunkle grünlich schimmernde Patina jetzt den Eindruck der Schwere noch verstärkt.

Wenn wir uns demgegenüber daran erinnern, daß die ganze Entwicklungsgeschichte des Fassadenbaues nordfranzösischer Kathedralen sich um den Kampf der Vertikalen gegen die Horizontale gedreht hat, und daß der Sieg des freigipfelnden Aufstiegs über die wagrechte Schichtung der schweren Steinmassen ihre höchste Errungenschaft war, die völlige Überwindung, aber immer noch als solche sichtbare und nachfühlbare Überwindung des natürlichen Gegensatzes; — denn das ausschließliche Auftürmen in die Höhe, ohne noch wirksamen Widerstand, bedeutet das Ende des künstlerischen Vorwurfs überhaupt — dann ist, angesichts der gründlichen Reaktion gegen die Absichten des Ramo di Paganello, nicht anders zu urteilen, als daß Lorenzo Maitani die nordfranzösische Gotik überhaupt nicht aus eigenem Verkehr im Lande gekannt hat, daß er also auch keinen Augenblick in den Verdacht kommen sollte — sprechen wir im Sinne der Italiener von damals? — den ersten Entwurf zur Fassade von Orvieto „verbrochen" zu haben. Glücklicherweise gab es im Trecento solche

[1]) Er stellt S. Markus mit dem Löwen an die Stelle des Matthäus bei Ramo.

Allerweltsnachahmer widersprechender Stile noch nicht, sonst könnten wir die Künstler der vergangenen Jahrhunderte nicht mehr an ihren Früchten erkennen.

Eben dadurch gelang es hier an der Hand der beiden betrüblich mißhandelten Pergamentblätter mit Entwürfen zur Fassade von Orvieto, zunächst einem vergessenen Sienesen höchlich bewunderter Kunstfertigkeit zu seinem Recht an einem letzten Rest seiner Betätigung zu verhelfen, dann aber einen unparteiischen Einblick in die Entwicklung dieses Problems am italienischen Kirchenbau zu gewinnen, gerade in dem kritischen Augenblick, als zum ersten Mal der Versuch auftaucht, mit den nordfranzösischen Kathedralen selber zu wetteifern, soweit dies, ohne deren Turmvorlage im Westen, irgend geschehen konnte. Dieser verwegene Gedanke eines Einzelnen führt in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts für Orvieto zu einem gründlichen Verzicht, und damit zum getreuen Verfolg der selbständigen Schmuckwand vor dem Innenraum.

DIE AKADEMIE SAN CARLOS IN MEXIKO

VON

DR. HANS VON DER GABELENTZ

Mit 8 Abbildungen

Fernab gelegen von allen Hauptstraßen, die deutsche Kunstgelehrte zu begehen pflegen, hat die Bildersammlung der Hauptstadt Mexiko, die Académia de los Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España, bisher wenig Beachtung gefunden. Folgende Aufzeichnungen sollen in Kürze über einige ihrer Hauptwerke berichten, die, solange kein wissenschaftlicher Katalog vorhanden ist, halbvergessen, dem Kunststudium mehr oder weniger entzogen bleiben dürften.

Von König Karl III. von Spanien 1778 gegründet, hat die Sammlung, namentlich nach den sog. Reformgesetzen, mancherlei Bereicherung aus altem Kirchenbesitz erfahren. Sie enthält einige Hundert, in acht mäßig großen Sälen verteilte, Bilder der mexikanischen Kolonialkunst, älteren und neueren europäischen Malerei. Originale und Kopien sind nicht getrennt, einen einheitlichen Eindruck gewähren nur die beiden ersten Räume, in denen Bilder der mexikanischen Schule vereinigt wurden. Wir wenden uns zunächst der europäischen Malerei zu.

I. Ausländische Schulen. Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts.

Nr. 326. (Abb. 1. Nürnberger Schule des 15. Jhs.) [1]) Erweckung des Lazarus. Lazarus, in weiße Tücher gewickelt, sitzt in der Mitte des Vordergrundes

---

[1]) Die in Klammern hinzugefügten Namen und Bezeichnungen entsprechen denen, die die Bilder im Museum tragen. Einige Photographien, die hier wiedergegeben werden, verdanke ich der Güte des Museumsdirektors Herrn Ramos Martinez in Mexiko.

auf dem Deckel des offenen Grabes. Er erhebt betend seine Hände zu Christus, der im „Redegestus" sich ihm zuwendet. Ein Jünger (Petrus) hält mit der Rechten einen Strick, mit dem das Grabtuch umwickelt war. L.[1]) vorn steht Martha in reichem olivefarbigem Zeitkostüm, hinter ihr vier Jünger. Dieser Gruppe gegenüber kniet an der r. Bildseite Maria, kenntlich an ihrem lang herabfallenden blonden Lockenhaar, und stehen fünf Juden. Drei von ihnen sind durch reiche phantastische bunte Kopfbedeckungen ausgezeichnet, der vorderste, in schönem roten Brokatmantel gekleidete, dunkelbärtige Mann hält sich die Nase zu. Den Mittelgrund bildet eine von hohen turmbewehrten romanischen Häusern eingefaßte Straße, abgetrennt vom Vordergrund durch niedrige Mauer, in deren Mitte sich ein Gattertor öffnet. Drei Stufen führen durch dieses nach vorn. Zwei kleine männliche Figuren, gleichfalls mit hohen phantastischen Mützen, sind im Begriff, durch das halbgeöffnete Tor zu schreiten. Zwischen den in lebhaften Farben bemalten, den Mittelgrund kulissenartig einrahmenden Häusern, über eine niedrige krenelierte Mauer hinweg, gewinnt man freie Aussicht auf einen von Schwänen bevölkerten Teich, auf dunkle Baumgruppen, eine turmreiche Stadt und einen zwischen bergigen Ufern sich schlängelnden, im Horizont verschwindenden Fluß. Leuchtende, in ihrer Verteilung über die Bildfläche wohl abgewogene Farben, miniaturartig feine Ausführung bis in die letzten Hintergründe zeichnen das Bild aus. An den männlichen Typen fallen die langen ovalen Gesichter mit hoher Stirn, die „Augensäcke" und stark aufgeworfenen Unterlippen einzelner Köpfe auf. Fraglos gehört das Bild einem Niederländer aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts an. Aufbau und Behandlung von Mittel- und Hintergrund zeigen auffallende Verwandtschaft mit der Landschaft auf dem Frankfurter Bild „Die Tiburtinische Sibylle weissagt dem Kaiser Augustus die Geburt Christi", das früher den Namen des Dirk Bouts trug [2]). Christus und der hinter ihm stehende, wie fragend aus dem Bild heraussehende Jünger mit gefalteten Händen stimmen fast genau mit den entsprechenden Gestalten auf der Berliner „Erweckung des Lazarus" des Albert van Ouwater überein, die auch in der Gegenüberstellung der beiden Hauptgruppen gewisse Verwandtschaft zeigt. Die kurzfingerigen Hände, nach Wurz-



Abb. 1.

[1]) R(echts) und L(inks) vom Beschauer.

[2]) Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon I, 1 64 „durchaus fremdartig und wohl ein anderer Meister".

bach [1]) bezeichnend für Ouwater, findet man auch auf unserm Bild, das wir einem Niederländer (Haarlemer) Künstler aus dem Kreis des Dirck Bouts oder Albert van Ouwater zuschreiben. Entstanden wird es etwa 1450—60 sein.

Nr. 328. (Abb. 2. Unbekannter Meister der vlämischen Schule des fünfzehnten Jahrhunderts.) Halbfigur der Maria mit Kind vor offener, vorn durch eine Brüstung vom Bildrand getrennter Säulenhalle, die freien Durchblick auf baumreiche Landschaft mit einer Wassermühle gewährt. Maria, deren Haupt von einem die Gestalt umhüllenden roten Mantel oder Tuch bedeckt ist, neigt ihr Haupt ein wenig dem auf ihrer l. Hand sitzenden, lebhaft bewegten Kinde zu, das mit dem r. Händchen einen Zipfel weißen Tuches hält, auf das es sitzt, während die Linke an einem roten Korallenkettchen spielt. Alle Schmuckformen der Architektur im ausgebildeten Renaissancestil. Vorbilder für diese liebenswürdige Gruppe lassen sich zurückverfolgen bis auf Memlings Madonna mit Heiligen und Stiftern in Chatsworth (Klass. d. Kunst 2/3 u. 4., danach um 1468), desselben Meisters Johannesaltar in Brügge (Klass. d. Kunst 31. vom J. 1479), seine Madonnen in Wien (Klass. d. Kunst 117) und Florenz (Klass. d. Kunst 116). Namentlich die beiden letzten Bilder erinnern durch ihre nach hinten geöffnete Renaissancehalle mit Ausblick in eine Landschaft an das Akademiebild. Für die Handhaltung der Madonna kämen zum Vergleich noch in Betracht: Maria auf der Anbetung der Könige in München (Klass. d. Kunst 35) und Madonna im Louvre (Klass. d. Kunst 65). Allein Memlings Typen sind befangener, „gotischer", der Faltenwurf scharfkantiger gebrochen, die Schmuckformen noch zaghaft in ihrer neuzeitlichen Durchbildung (das Rankenwerk der Rundbogenarkaden auf dem Wiener- und Uffizien-Bild verrät deutlich spätgotisches Stilgefühl, während das in Einzelmotive zerlegte Ornament auf dem geraden Gebälk des Akademiebildes ausgesprochenes Renaissancegepräge zeigt). Durch Memlings Namen werden wir nach Brügge gewiesen. Gerard David, dessen weichere Formengebung zum Vergleich herausfordert, stellt das Christuskind stets bekleidet dar. Man wird unser Bild einem sorgfältigen, geschickten Nachzügler der Memling-Werkstatt zuschreiben dürfen aus der Zeit 1500—1510.

Nr. 326. (Unbekannte vlämische Schule um 1500.) Heilige Sippe. Auf gotischem Thron sitzt (l. v. B.) Maria in dunkelblauem Mantel, grauem, in den Schatten violettem Kleid, und hält das Christuskind auf dem Schoß, dem die hl. Mutter Anna einen Apfel reicht. Diese trägt ein weißes Kopftuch, dunkelbraunen, grün gefütterten Mantel über rotem Gewand, ihre Rechte stützt sich auf ein Buch. Hinter den Seitenlehnen des breiten bankartigen Thrones erscheinen l. Joachim mit Turban und rotem Gewand, r. Elisabeth, gleichfalls mit einem Turban bekleidet, darunter ein weißes Tuch. Ihr Kleid ist rosaviolett, ihr Mantel blau gefärbt. Sie kreuzt die Hände über der Brust. Über der Thronlehne schwebt die Taube des hl. Geistes in einem Strahlenkranz. Gegenstand und Farbengebung des Bildes weisen nach Antwerpen-Brüssel. Quinten Massys stellte mit seinem berühmten Bild der hl. Sippe von 150[illegible] (Brüssel, Museum) ein Vorbild auf, das bis auf Jan van Coninxloos hl. Sippe (be[illegible]

[1]) a. a. O. II, 292.

1540 oder 46? Gleichfalls im Brüsseler Museum) nachgewirkt hat. Unser Bild steht dem älteren Meister näher und dürfte 1510—20 entstanden sein.

Nr. 340. (Unbekannter vlämischer Maler des fünfzehnten Jahrhunderts.) Christus am Kreuz, das Haupt nach l. geneigt, von flatterndem Lendentuch bedeckt. Die l. kniende, kraftlos zu Boden gesunkene Maria trägt ein Schwert im Herzen. Ihre Hände ruhen schlaff im Schoß, ihr Haupt ist gesenkt, ein weißes Kopftuch und blauer Mantel umhüllen die Gestalt. Hinter ihr steht Johannes ganz in Rot



Abb. 2.

gekleidet. Er hat seine Rechte auf Mariens Schulter gelegt, indes die Linke auf seiner Brust ruht. Zur anderen Seite des Kreuzes sieht man Maria Magdalena mit leicht nach l. geneigtem Kopf und vor der Brust erhobenen Händen (Handflächen nach außen). Sie trägt reiches modisches Gewand, ein grünes Unterkleid mit roten Ärmeln, blaues, graugefüttertes Obergewand und weißes Kopftuch. Vorn r. liegen Adams Schädel und Knochen. Der Vordergrund ist oliv bis braungrün, der Hintergrund mehr hellgrün gefärbt. Dort erkennt man Jerusalems Stadtmauer, Berge und Meer. Das durch

buntleuchtenden Schmelz seiner Farben ausgezeichnete Bildchen ist offenbar in den südlichen Niederlanden (Antwerpen) im Anfang des 16. Jhs. entstanden, steht der Werkstatt des Quinten Massys nicht fern.

No. 374. (Abb. 3. Unbekannter neapolitanischer Maler des fünfzehnten Jahrhunderts.) Lebensgroße Halbfigur der Madonna, das auf ihrem Schoß stehende Kind umarmend. Um den nackten Kinderkörper ist ein feiner durchsichtiger Schleier geschlungen. Mariens roter Mantel hüllt ihre Gestalt fast ganz ein, von ihrem blauen Gewand bleibt wenig sichtbar. Mutter und Kind haben dunkelblondes Haar (die Strahlennimben spätere Zutat), der Hintergrund ist schwarz. In der Madonnengruppe offenbart sich italienischer Formensinn, der aber noch wenig verarbeitet ist, das Niederländische keineswegs überwunden hat. Der Maler gehört der Antwerpener Schule an, wo Quinten Massys oder der Meister des Marientodes einen ähnlichen zaghaften Romanismus bekunden wie er. Der Zeit nach dürfte das Bild im ersten Viertel des sechzehnten Jahrhunderts entstanden sein.

Nr. 344. (Unbekannter Maler des fünfzehnten Jahrhunderts.) Christus in der Vorhölle. Die Mitte des Bildes nimmt eine Ruine ein, worin Christus erscheint. Er trägt eine Kreuzfahne in der Rechten, mit der anderen Hand ergreift er Adam am Handgelenk. Neben bzw. hinter diesem werden Eva und die übrigen Bewohner der Vorhölle innerhalb einer Rundbogenarchitektur mit nach vorn führender Treppe sichtbar. R. im Hintergrund eine phantastische Berglandschaft mit winzigen Figürchen, die verschiedenartigen Höllenmartern unterworfen werden. Ein rot-gelb glühender Nachthimmel breitet sich darüber aus. L. gewahrt man gleichfalls Verdammte, allerlei Strafen erduldend, auf fahlgrauem Hügel, unter dunklem blauschwarzem Himmel. Figürliches und Beleuchtung, von gleich phantastischem Eindruck, erinnern durchaus an Hieronymus Bosch, dem unübertroffenen Darsteller höllischer Spukgestalten. Man vergleiche die Höllenszenen auf den in mehreren Wiederholungen erhaltenen Bildern der Höllenfahrt, Versuchung des hl. Antonius, des jüngsten Gerichts. Philipp II. übergab am 15. April 1574 dem Escorial mehrere Bilder des Hieronymus Bosch, darunter auch eine jetzt verschollene Höllenfahrt Christi [1]). Man wird vielleicht in unserm Bild wenn nicht ein Eigenwerk so doch eine Werkstattwiederholung des verlorenen Bildes erkennen können.

No. 352. (nicht bez.) Kleines Dreiflügelbild. Mitte: Christus erscheint in einer Engelwolke, begleitet von den aus der Vorhölle Befreiten, seiner r. vorn am Betpult knieenden Mutter. L. Flügel: Christus an der Säule. R. Flügel: Christus am Kreuz. Unbestimmter Niederländer vom ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts.

Nr. 338 (vlämisch) Erschaffung Evas. Adam liegt schlafend am Boden. Von l naht Gottvater halb schwebend, Engel halten seinen Mantel, auf dem von grauem wallenden Haar umrahmten Haupt trägt er eine Krone. Die Rechte ist im Redegestus erhoben, mit der Linken faßt er Eva am Handgelenk. Diese, im Profil nach l., erhebt beide Hände zu Gottvater. Dunkler Wolkenhimmel bildet den Hintergrund, darin erscheint ganz klein der Engelsturz. Die gefallenen Engel werden in allerlei Getier verwandelt, die Hölle gleicht einer brennenden Stadt.

[1]) Wurzbach a. a. O. I, 141.

Nr. 339. *Sündenfall* (zugehöriger l. Flügel). Adam in Schrittstellung nach l. wendet sich im Profil nach Eva um, die ihre r. Hand auf Adams Schulter legt, mit der Linken über sich nach dem Apfel greift, den ihr die Schlange vom Baum reicht. Den Hintergrund füllt ein dunkler Baum mit seinen Zweigen und Blättern aus, l. vorn liegt eine graue Katze, ganz von vorn gesehen. *Austreibung aus dem Paradies* (zugehöriger r. Flügel). Adam stürzt „knickebeinig" in heftigster Bewegung



Abb. 3.

nach r., der r. Arm ist ausgestreckt, der l. greift nach seinem emporgerichteten Kopf. Eva schreitet neben ihm weit aus, sie hält beide Hände wie schützend über ihr Haupt, indes der hl. Michael sein Schwert über die Verstoßenen schwingt. Ein dunkler Blätterbaum bildet auch hier den Hintergrund. Die drei Bilder gehören zu einem Dreiflügelaltar, dessen Stil auf *Baldung Grien* und *Dürer* weist. Oberdeutsch um 1520.

Spanische Maler des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts.

Nr. 332. (Abb. 4.) Luis de Morales (1509—1586): Pietà. Halbfigurenbild in Lebensgröße der Maria mit dem Leichnam Christi. Maria, gekennzeichnet durch langes spitzes Kinn, lange Nase und dunkelbeschattete Augenlider, sowie durch spitz zulaufende dünne Finger, bildet mit ihrer dunklen Kleidung einen wirkungsvollen Gegensatz zu der fahlen Leichenfarbe des toten Sohnes, an dessen Haupt sie liebevoll ihre Wange schmiegt. Die Auffassung des Toten mit offenem Mund und halbgebrochenem Auge ist abschreckend naturalistisch aber sehr bezeichnend für den spanischen Meister, der eine Vorliebe für den düsteren Gegenstand hatte, vgl. die Pietà der Academia de S. Fernando zu Madrid[1]).



Abb. 4.

Von Jusepe Ribera (1588—1656) enthält die Sammlung drei Werke: Nr. 266 Laban mit seiner Herde[2]), ganz auf starke Helldunkelwirkung abgestimmt, in den Schattenteilen zu undurchsichtigem Schwarz nachgedunkelt. Die dargestellten Tiere zeugen von guter Naturbeobachtung. Es bildete dieses eigenhändige Werk wohl ein Gegenstück zu Riberas „Traum Jakobs" von 1633 (Madrid, Prado), „Jakob mit der Herde Labans" von 1634 (Escorial), „Jakobssegen" von 1637 (Madrid, Prado). Das andere Gemälde Nr. 244 stellt Christus dar, der vor der Kreuzannagelung seiner Kleider beraubt wird.

Nr. 248. (Abb. 5.) Francisco de Zurbaran (1598—1662): Christus in Emmaus. Christus, von breitrandigem Hut beschattet, nur seine r. Gesichtshälfte ist hell beleuchtet, ist im Begriff, das Brot zu brechen. L. sitzt Petrus. Ein Lichtstrahl fällt auf seinen Rücken, r. Ärmel und Hinterkopf, das Gesicht bleibt tief beschattet. Ihm gegenüber Kleophas, voller Spannung auf den Herrn blickend. Zu Petri Füßen sitzt ein Hündchen. Das Bild befand sich einst im Besitze der jetzt profanierten Augustinerkirche in Mexiko und gehört der reifsten Zeit des Künstlers an[3]). Warme, gedämpfte Farben, wirkungsvolle Beleuchtung, seelische Vertiefung, geschickte Zusammenstellung der Figuren stempeln das Bild zu einem Meisterwerk von hohem Rang.

[1]) Abb. A. L. Mayer, Gesch. der span. Malerei I, 217 No. 123.
[2]) Oder Jakobs Traum? 1. Moeses XXXI, 11 ff.
[3]) Nicht erwähnt von H. Kehrer, Francisco de Zurbaran.

Nr. 235. (Abb. 6. Unbekannter Meister.) Der hl. Augustin, lebensgroße Figur nach r. Der Heilige in dunkler Kutte hält ein großes aufgeschlagenes Buch in Händen, in das er sich vertieft. Sein mit der Mitra geschmücktes Haupt ist leicht gesenkt. Die dunkle Gestalt hebt sich scharf vom hellen Hintergrund ab, beleuchtet sind nur die rückseitige Hälfte der Mitra, der Hinterkopf, ein Teil der r. Hand und des Buches. Die Wirkung des Bildes beruht ganz auf dem Gegensatz der mächtigen, fast das ganze Bild ausfüllenden dunklen Gestalt des Heiligen und dem hellen blaugrauen Hintergrund, wo die Begegnung des Heiligen mit dem Knaben am Meeresstrand sichtbar ist.

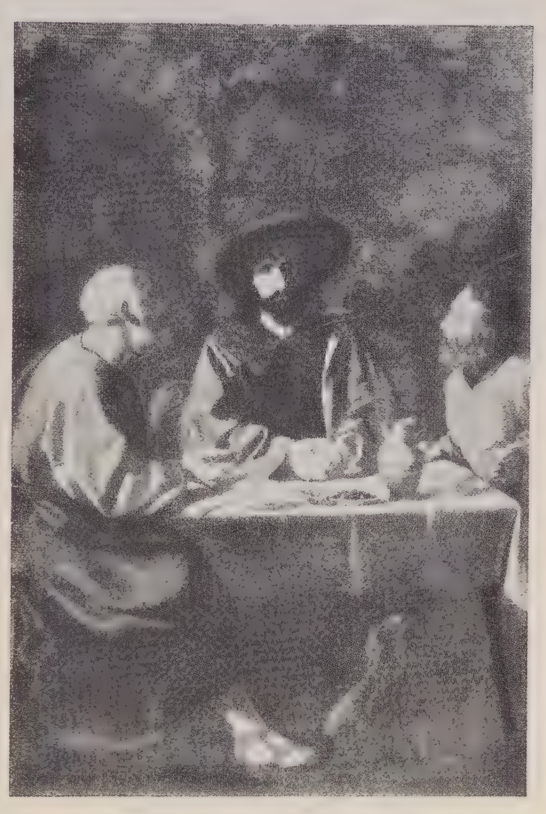


Abb. 5.

Nr. 288. (Abb. 7. Unbekannter Meister.) Der hl. Johannes von Gott, in Mönchstracht, ein Kreuz in der Rechten haltend, wendet seinen Blick voller Verzückung gen Himmel. Eine dunklere Felsenlandschaft und lichter Himmel, von dem sich die Mönchsgestalt (eine typisch spanische Erscheinung!) deutlich abzeichnet bilden den Hintergrund.

Beide Bilder gehören zusammen und sind unzweifelhaft eigenhändige Werke Zurbarans, mit dessen großfigurigen Heiligenbildern in Cadiz, Sevilla u. a. a. O. sie engste Verwandschaft zeigen. Vgl. besonders hl. Hugo im Museum von Cadiz[1]).

Nr. 270. (Abb. 8). Don Juan Carreño de Miranda (1614 –1685): Bildnis der Donna Mariana de Austria, Witwe Philipps IV., in Äbtissinentracht auf einem Lehnstuhl am Schreibtisch sitzend. Das Bild stellt eine Wiederholung der beiden Bildnisse im Prado und in München dar, ist aber weniger ausdrucksvoll als diese und wohl nur Werkstattarbeit.

Dem Bartolomé Esteban Murillo (1617 –1682) werden in der Akademie mehrere Bilder als eigenhändige Werke zugeschrieben: Nr. 274, Johannes d. T. als Knabe an einer Quelle trinkend, neben ihm liegt ein Lamm. Kopf, Schulter und l. Arm des Knaben sind hell beleuchtet, alle Schattenteile nachgedunkelt. Nr. 268. Hl. Sebastian r. am Boden liegend, seine Hände sind überm Haupt

[1]) H. Kehrer a. a. O. Abb. 32.

zusammengebunden. Von l. nahen die hl. Irene und eine Dienerin, ein Engel erscheint von oben. Nr. 272, Hl. Johann von Gott. Alle drei Bilder sind stark



Abb. 6.



Abb. 7.

nachgedunkelt und befinden sich in einem Zustand, der kein abschließendes Urteil zuläßt. Das beste Werk von Murillos Hand in Mexiko scheint die „Immaculata Concepcion" des Domes von Guadalajara gewesen zu sein, die aber z. Zt. verschollen ist [1]). Von den zahlreichen Bildern der unbefleckten Empfängnis kommt das im Prado (Klass. d. Kunst 75, vom J. 1655 65) unserm Bild am nächsten, das aber im Hintergrund eine Puttenwolke mit allerhand Sinnbildern aufweist, die im Madrider Bild und auch sonst fehlen.

Von Zwei Stilleben Nr. 256 und Nr. 257, die ohne Grund dem Mateo Cerezo (1635 1685) zugeschrieben werden, ist das zweite mit Darstellung von Fischen, Kupfer- und Tongefäßen und einer Messingschüssel von farbigem Reiz.

[1]) Bei m. Besuch in Guadalajara Juli 1925 nicht sichtbar und wahrscheinlich während der letzten Revolution 1924 verschleppt (nach den Staaten?). Napoleon III. versuchte vergebens z. Z. des mexikanischen Abenteuers 1867 das Bild in seinen Besitz zu bringen.

Ohne Nr. José del Castillo (1737 bis 1790): Lebensgroßes Brustbild des hl. Franz von Assisi in ovalem Rahmen. Der Heilige, mit brauner Kutte bekleidet hält ein Kruzifix vor der Brust. Vor ihm liegen Totenschädel und Buch. Ein düsterblauer Wolkenhintergrund läßt den verzückt zum Himmel emporblickenden Heiligen eindrucksvoll hervortreten.



Abb. 8.

Italiener.

Nr. 333 (nicht bez.) Halbfigur der Madonna mit stehendem Kind vor grünem Vorhang. L. ein offenes Fenster, durch das man auf eine turmreiche Stadt sieht. Werkstatt des Cima da Conegliano (verdorben).

Nr. 237. (Leonardo da Vinci!) Halbfiguren der drei geistlichen und vier weltlichen Tugenden. Die Köpfe der sieben Frauen sind dicht aneinander gedrängt. Prudentia, Justitia, Fortitudo und Temperantia tragen Diademe im Haar mit den ihnen zukommenden Sinnbildern. Von den geistlichen Tugenden erscheint Caritas in kupferrotem Mantel, begleitet von Kindern, deren eins mit lebhaft zurückgeworfenem Kopf beinah wie eine Erinnerung an Michelangelo wirkt. Das fahlgraue Fleisch aller Figuren zeigt eine unangenehme Leichenfarbe. Den Schöpfer dieses mit peinlicher Glätte gemalten Bildes wird man in der Nähe des Giovanni Pedrini suchen müssen.

Nr. 72 (unbek. Mstr.). Maria in Profilstellung nach r. sitzend reicht dem Christuskind die Brust. Dieses blickt zur Mutter auf, hat sein r. Knie hochgezogen. Florentinisch, aus der Bronzino-Pontormo-Schule.

Die Bolognesische Schule des siebzehnten Jahrhunderts ist durch mehrere Bilder vertreten: Nr. 241 (angeblich Guido Reni) Halbfigur der hl. Katharina in ovalem Rahmen. Nr. 250, Halbfigur der hl. Barbara, in ebensolchem Rahmen. Nr. 249, Christus erscheint dem hl. Ludwig Gonzaga. Nr. 240, Krönung Mariä, Rundbild mit kleinen Figuren, dem Giovanni Lanfranco (1580 1647) nahestehend.

Von der Römischen Schule enthält die Sammlung nur Nr. 241, Kniestück der Madonna mit schlafendem Kind von Sassoferrato (1605 1685).

Die Neapolitanische Schule ist vertreten durch Andrea Vaccaro (1598 bis 1670). Von ihm Nr. 259: Hl. Gregor, lebensgr. Figur auf rotem Stuhle sitzend.

Der Heilige hält in der Rechten eine Schreibfeder, in der Linken ein Buch, und lauscht mit erhobenem Haupt auf die Eingebung des hl. Geistes, der in Gestalt einer Taube zu ihm spricht. Hinterm Stuhle erscheinen Engelköpfe. Das Bild ist wie das folgende mit Vaccaros Monogramm bezeichnet. Nr. 261: Der hl. Emidius, Bischof von Ascoli, von Engeln zum Himmel emporgetragen. Ein Putto hält des Bischofs Krummstab, ein anderer ein Buch, auf dem zwei kleine Gefäße stehen. Beide Bilder sind wirkungsvolle große Schaustücke, die bolognesischen Einfluß verraten.

Spätere Niederländer.

Nr. 255. (Rubens) Raub der Proserpina. Nr. 258 (Rubens) Gastmahl des Tereus. Beide Bilder mit kl. Figuren, gute Arbeiten aus Rubens' Werkstatt, der dieselben Gegenstände auf zwei jetzt im Prado zu Madrid befindlichen Bildern malte (vom J. 1636/7. Klass. d. Kunst 386 u. 387).

Nr. 252. Gerard Seghers (1591—1651): Anbetung der Könige, große, farbenprächtige Figurenkomposition. Denselben Gegenstand findet man auf einem Bild von G. Seghers in „Unserer lieben Frau“ zu Brügge.

Nr. 308 (unbekannt). Venus spiegelt sich im Schild des Mars, der von Amoretten gehalten wird, r. die drei Grazien, l. oben im Himmel schwebende Amoretten. Eine blaue Draperie hinter der Hauptgruppe. Jan Lys (geb. um 1570, † 1629). Vgl. desselben Meisters. gleichen Gegenstand in den Uffizien Nr. 2179.

Französische Schule.

Ohne Nr. (unbek. Mstr.). Bildnis des Marat. Auf dem obern Rand des Bildes bezeichnet: Marat l'ami du peuple. Ausdrucksvoller Kopf in Dreiviertelprofil nach r., der Blick ist auf den Beschauer gerichtet. Der Dargestellte trägt einen weißen Klappkragen, weiße Binde und rötlichen Rock, Hintergrund dunkelgrün. Das mit breitem Pinsel hingestrichene Porträt wird dem Original vielleicht gerechter als Davids bekanntes Bild des toten Revolutionshelden in der Badewanne.

Nr. 285. Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867): Jugendlicher Johannes d. T., bez. Ingres prinxit Romae. Vorzüglicher hell beleuchteter Knabenakt vor dunklem Grund.

Deutsche Schule.

Ohne Nr. Friedrich Overbeck (1789—1869) Verkündigung an Maria und Begegnung von Maria und Elisabeth. Miniaturartig ausgeführtes Bildchen, bez. mit dem Monogramm F O und der Jahreszahl 1817.

J. J. WINCKELMANN UND PHILIPP DANIEL LIPPERT

VON LUDWIG SCHMIDT

Zu den Künstlern und Kunstfreunden, die Winckelmann während seines Aufenthaltes in Dresden kennen lernte, gehörte nicht zum letzten Philipp Daniel Lippert, der bekannte Gemmensammler und Zeichenmeister an der königlichen Pagenakademie [1]). Die Beziehungen zu diesem hielt Winckelmann aufrecht, auch nachdem er nach Rom übergesiedelt war; eifrig zeigte er sich bemüht, sich dem Freunde gefällig zu erweisen und für seine Sammlungen Kunstgegenstände zu erwerben. In dem von Uhde-Bernays (Unbekannte Briefe Winckelmanns aus der Sammlung Kippenberg, Leipzig 1921) veröffentlichten Briefe an Oeser d. d. Rom 20. März 1756 heißt es (S. 41): „Was Herrn Lippert betrift, so kann derselbe versichert seyn, daß er alles erhalten wird, was hier und in Florenz zu haben ist. Mir ist selbst daran gelegen, daß ich alle Stein — Schwefel — Abgüße bekomme von Steinen, welche mit dem Namen des Künstlers bezeichnet sind, weil aus dem Charakter der Schrift selbst sehr viel zu muthmaßen ist. Ein jedes Stück kostet 1 Paolo, welches etwa 4 Gr. beträgt. $20^1/_2$ Paolo machen einen Sequin. Der Baron von Gleichen, welcher vor ein paar Tagen hier wieder angekommen, und den Hr. Lippert kennt, wird dergleichen selbst für mich aufsuchen." In diesen Zusammenhang gehört der nachstehende, kürzlich in den Besitz der Sächsischen Landesbibliothek gelangte Brief Winckelmanns an Lippert vom 7. Juli 1756.

Rom, den 7. Juli 1756.

Theurester Freund!

Ich werde mich beständig unserer süßen Freundschaft erinnern folglich auch der mir aufgetragenen Besorgung, in welcher ich bisher unthätig gewesen bin, aber ohne meine Schuld. Um Hn. Christiani keinen Verdacht zu erwecken sehe ich eine große Sammlung von Schwefeln durch, welche sich ein Engeländer bey jenem ausgelesen: ich fand aber nicht über 3—4 Stücke, welche Ihnen fehleten, und er versicherte mich, daß er das beste genommen, welches ich ihm zuzutrauen glaubte. Ich hielt mich versichert, daß Christiani nichts gutes weiter habe als dasjenige was ich gesehen. Bald nachher, da ich den Plan zu einigen Schriften gemacht hatte, fand ich nöthig für mich selbst alle gemmas descriptas zu suchen, und Ihre Besorgung wurde also meine eigene. Es versprach mir einer und der andere an Herrn von Stosch [2]) zu schreiben; es muß aber nicht geschehen seyn. Ich suchte die Römischen Cabinette von geschnittenen Steinen zu sehen, sonderlich das von Strozzi, ich habe aber noch zur Zeit keinen Weg finden können. In der Vaticanischen Bibliothec ist kein einziger Stein: wie denn alles was von Alterthümern daselbst ist, das Müntz-Cabinet nicht ausgenommen, sehr unbeträchtlich ist.

Vor einigen Wochen reisete ein deutscher junger Mahler von hier über Florenz; ich gab demselben meine erste Schrift [3]) nebst einem Brief an Hn. von Stosch, und bat jenen bey diesem diejenigen Schwefel oder Pasten zu suchen, welche Ihnen fehlen; und zugleich 2 Ducaten das erhandelte zu bezahlen. Ich erhielt sogleich ein Schreiben von Stosch mit viel Lobsprüchen über meine Arbeit, welche er bereits übersetzt gelesen hatte, und er ersuchte mich nach Florenz zu kommen; welches auch künftigen Sommer geschehen soll, wenn mein Glücks-Rad noch so lange laufen wird. Was die Schwefel und Pasten betrifft, so versichert er mich, daß er alles was er gehabt, an Christiani gegeben, und daß von einigen Steinen, als von dem Alexander von Pyrgateles [4]) nur einen Abdruck in Siegellack erhalten können. Von den so genannten Nuptiis Cupid. & Psyches sey ihm auch dieses nicht einmahl erlaubt gewesen sondern er

---

[1]) Vgl. über ihn Justi, Winckelmann I² (1898) S. 332 ff.

[2]) Baron Philipp von Stosch. Vgl. Justi II, 218 ff.

[3]) Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst 1755.

[4]) Pyrgateles griechischer Gemmenschneider des 4. Jahrh. v. Chr., Verfasser einer Gemme Alexanders d. Gr. Vgl. Müller-Singer III, 503.

habe seine Platte nach einer Zeichnung stechen lassen. Von den Steinen des Florentinischen Cabinets habe er keine Abgüsse gehabt und Christiani auch nicht, bis dieser einen besonderen Weg gefunden, viel von denselben in Neapel abzudrücken. Denn Sie müssen wissen, theurer Freund, daß der König von Sicilien die besten Steine und Sachen mit sich nach Neapel genommen hat, welche Sammlung durch das Farnesische Cabinet noch beträchtlicher geworden ist. Man zeiget daher keinem Fremden in Florenz den Rest von ihren Steinen und Mengs hat sich deßhalb bey seiner Durchreise vergebens Mühe gegeben.

Ich wäre sogleich zum Christiani gegangen; aber zum Unglück habe ich keine Copie von Ihrem Verzeichniß gemacht und ich habe das Ihrige nicht von Florenz zurückerhalten, ohngeachtet ich es meinem Bekanten stark eingebunden hatte. Schicken Sie mir ein neues Verzeichniß: Sie haben ja Gelegenheit durch Hn. Deling, dem ich meine Empfehlung zu machen bitte. Ich will alles als meine eigene Sache besorgen. Würken Sie mir doch einen Brief von unserem lieben Oeser aus.

Meine Empfehlung an Ihr ganzes Haus, an Hn. Hofrath Aster [1]) und an alle die ich kenne und Ihre Freunde sind. Ich erwarte ein Schreiben von Ihnen und bin mit beständiger Freundschaft

Ihr ewiger

Winckelmann.

An Herrn Herrn Lippert, Königlichen Zeichenmeister in Dresden auf der Neustadt.

---

[1]) Karl Friedrich Aster, Geh. Referendarius beim Geheimen Konsilium in Dresden.

ZUR KRITIK DER REMBRANDTZEICHNUNGEN

Mit 6 Abbildungen

Ein Herausgeber Rembrandtscher Handzeichnungen sieht drei Aufgaben vor sich: er hat das Thema der Darstellung zu deuten, Echtes von Unechtem zu scheiden und für die Chronologie zu sorgen.

Am weitesten ist die Kritik in der Erklärung des Inhalts der Rembrandtzeichnungen vorgedrungen. Die Benennung macht nur noch gelegentlich Schwierigkeiten und bei manchen Zeichnungen dürfte auch in Zukunft die Möglichkeit verschiedener Interpretationen zugestanden bleiben.

Das Vorhaben, Rembrandts Zeichenwerk ganz original zu erhalten und zu reinigen, sollte sich von der Vorsicht leiten lassen. Erst langsam wird das Auge in bisher nicht verdächtigten Blättern fremdes entdecken können. Es wird aber Grenzfälle geben, über die vielleicht nie eine bündige Entscheidung gelingt [1]). Doch können auch Kopien und Nachahmungen unsere Kenntnis vom Schaffen eines Künstlers bereichern; als sekundäre Quellen sind sie eine kritisch zulässige Grundlage der Forschung (vgl. die mit Erfolg in der altniederländischen Malerei und in der italienischen Plastik des Quattrocento geübte Methode). Deshalb ist es wünschenswert, nach Klarheit zu trachten in den Fragen über Original und Ableitung, aber auch diese letzteren sollten positiv bewertet werden.

Die Probleme der Datierung beginnen bei dem Versuch, nicht nur das Jahrzehnt, sondern das Jahr der Entstehung zu ermitteln. Überraschend wenige Blätter sind datiert, unter ihnen wieder manche, die durch eine Besonderheit für Vergleiche wenig ergiebig sind (ausgeführte Kreidezeichnungen, Nachzeichnungen nach fremden Vorlagen, Tierstudien). Vorzeichnungen erscheinen am ehesten datierbar; doch gelingt dies nicht immer eindeutig. Denn das Datum eines Gemäldes bezeichnet das Jahr seiner Vollendung; es kann aber beträchtlich früher begonnen sein; um wieviel mehr die Vorzeichnung [2]). Ist aber das Gemälde undatiert, so verdoppeln sich die Schwierigkeiten für die Datierung der Vorzeichnung. Herrscht doch noch immer über die Entstehung mancher Bilder Unstimmigkeit. Auch im Fall der Radierungen und nicht bloß der frühen. Die Feststellung, daß das Bildnis des Jan A. van der Linden 1665, nicht 1653 entstand, hat nämlich den alten Lehrsatz, nach 1661 habe Rembrandt nicht mehr radiert, erschüttert und der Meinung Spielraum gegeben, auch anderes möchte dieser letzten Zeit angehören (B. 50). Aus diesen Erwägungen folgt, daß die Datierung von Zeichnungen Unsicherheiten ausgesetzt bleibt, so lange ein einzelnes Blatt auf ein Gemälde oder eine Radierung bezogen wird [3]).

Die Anforderungen, die dem Herausgeber erwachsen, hat Valentiner [4]) sehr geschickt bewältigt. Mutig hat er ein Korpus sämtlicher Rembrandtzeichnungen in Angriff genommen, tatkräftig hat er die

---

[1]) Auch die zuerst von F. Saxl methodisch beobachtete Griffelvorzeichnung kann als Ausweis der Kopie nur unter der Voraussetzung gelten, daß die Griffellinien unter den Federlinien liegen. Es könnten nämlich bei der Pausung die Linien des Originals mit dem Griffel nachgezogen worden sein (über einen solchen Fall vgl. Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz, herausgegeben von G. Swarzenski, bearbeitet von Edm. Schilling, Frankfurt 1924, Nr. 46).

[2]) Es ist jedoch darauf aufmerksam gemacht worden (C. Neumann, Aus der Werkstatt Rembrandts 1918), Zeichnungen, die einem Gemälde ähneln, könnten auch nach ihm entstanden sein. Dieser Gedanke ist aber kaum mehr als eine Hypothese. Denn es hat sich noch keine Zeichnung von Rembrandt nachweisen lassen, die wie eine Vorzeichnung aussieht und doch ein späteres Nachbild ist.

[3]) Neumanns Vermutung, manche Zeichnungen verlangten eine Doppeldatierung, darf zurückgestellt werden, bis eine solche Zeichnung aufgefunden sein wird (vgl. Repertorium f. Kunstw. 1921, 106 ff.).

[4]) W. R. Valentiner, Rembrandt, des Meisters Handzeichnungen. I. Band. Klassiker der Kunst Bd. XXXI. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, Berlin u. Leipzig (1925).

Schätze des ersten der drei geplanten Bände vereinigt. Es ist ein großes Unternehmen, die zahlreichen, weit verstreuten Blätter vollzählig zu sammeln; unser Dank für den ersten Erfolg richtet sich außer an Valentiner an C. Hofstede de Groot und den dänischen Kenner G. Falck. Die neue Leistung ist ein Markstein der Rembrandtforschung.

Mit ihren 464 Abbildungen zeigt diese „Rembrandtbibel" aus dem Gesamtbereich der Rembrandtschen Zeichenkunst seine Meisterschaft in der Erzählung und seine Meisterschaft in der Komposition. Die Anordnung hält nicht mehr die in den früheren Bänden der „Klassiker der Kunst" übliche chronologische Folge inne, sondern eine systematische Reihung wurde bevorzugt; nach dem Muster von Hofstede de Groots „Beschreibendem und kritischem Verzeichnis" beginnt sie mit Adam und Eva und schließt mit den Wundern Christi ab. Diese Neuordnung [1]) erleichtert die Benutzung, gestattet auch, zeitlich verschiedene Fassungen eines und desselben Themas benachbart zu finden, und dürfte deshab überall begrüßt werden. Die Kritik der Rembrandtzeichnungen wird sich durch diesen Band zum erstenmal auf festem Boden fühlen, weil nun das Material vollständig erschlossen worden ist. Die günstigen Folgen, die wir davon erwarten dürfen, künden sich schon in Erträgen der Arbeit des Herausgebers an. Denn sie hat für die Interpretation der Darstellungen, für die Entscheidung von Echtheitsfragen und für die Ermittlung der Entstehungszeiten mancherlei Förderndes eingebracht, regt aber auch zu weiteren Untersuchungen an [2]).

Indem Valentiner für die systematische Ordnung der Blätter die Darstellungen prüfte, gelangen ihm Neubenennungen. Besonders begrüße ich die Erklärung der Oxfordzeichnung (268): der Gang der Susanna zum Richtplatz und das Eingreifen des Daniel. Es freut mich auch, daß Valentiner die von mir stammende Deutung der Amsterdamer „Judenbraut": Isaak und Rebekka für die Vorzeichnung (243) sich zu eigen gemacht hat. Durch ein Gemälde Lastmans kann die neugelungene Interpretation der Dresdener Zeichnung (84): Laban sucht die Götzen bei Rahel bestätigt werden; zutreffend ist auch, daß die Dresdener Zeichnung (420) die Auferweckung des Lazarus zum Thema hat. H. Wichmann hatte in seiner jüngst erschienenen Ausgabe der Dresdener Zeichnungen für das erste Blatt noch keine, für das zweite die verfehlte Bezeichnung: der auferstandene Christus erscheint den elf Jüngern.

Nicht unbestreitbar sind andere Neudeutungen [3]) Valentiners. Die Interpretation der Berliner Zeichnung (213): Judith mit ihrer Dienerin vor dem Zelt des Holofernes erscheint freilich auch mir befriedigender als die frühere: Sara führt die Hagar dem Abraham zu. Dem Namen für die Turiner Zeichnung (83): Laban sucht die Götzen bei Rahel kann ich dagegen nicht zustimmen; Juda

---

[1]) Leider wurden aus dieser systematischen Folge Nachzeichnungen Rembrandts nach fremden Vorlagen ausgeschlossen, um in einer Sondergruppe vereinigt zu werden. Diese Abtrennung ist um so weniger verständlich, als kaum eine dieser „Kopien" eine Kopie ist.

[2]) Für die Redaktion der beiden noch folgenden Bände dürfen einige Wünsche ausgesprochen werden. Vor allem möchte dafür gesorgt werden, daß Bemerkungen unter den Zeichnungen mit den Schlußanmerkungen durchgehend übereinstimmen. Besonders störend wirkt diese Unstimmigkeit bei den Datierungen. Fast jede Anmerkung bringt eine Änderung, oft eine beträchtliche der Jahreszahl, die der Abbildung beigegeben wurde. Dies ist um so peinlicher, wenn weder für das eine, noch für das andere Datum ausreichende Begründungen gegeben werden. Dieser Mangel an Folgerichtigkeit, der durch „Rücksichtnahmen" nicht entschuldigt werden kann, hat Valentiners Ergebnisse sehr häufig ihrer Wirkung beraubt. Außerdem erscheint mir für ein Werk, das grundlegend genannt werden darf, eine ausgiebigere Berücksichtigung der Literatur wünschenswert. In diesem Band vermisse ich z. B. bei Nr. 123 eine Stellungnahme zu der Bol-These an L. Münz (Belvedere 1924, 106 ff.); zu den Zeichnungen 155—158 wäre Hofstede de Groots wohlbegründete Erklärung (Oud Holland 1924) erwähnenswert gewesen; bei 207 und 288 hätten Neumanns gewichtig vorgetragene Erwägungen (Aus der Werkstatt Rembrandts, S. 112 ff. und 115) berührt werden dürfen und, da dasselbe Buch bei 378—380 nicht zitiert wird (ebenda S. 96 ff.), nehme ich an, daß Valentiner seine Ausführungen über Rembrandts Zeichnungen unbekannt geblieben sind (vgl. meine Besprechung Repertorium f. Kunstw. 1921, 105 ff.); in der Anmerkung zu 409 hätte ein Hinweis auf die wiederholten und ernsthaften Versuche einer Datierung in die 30er Jahre nicht fehlen sollen, Saxls Datierung der Rotterdamer Lazaruserweckung 421 in die 50er Jahre (Oud Holland XLI, 1923—24, 156) hätte Berücksichtigung verdient. In der großen Rembrandtliteratur sind die Äußerungen über die Zeichnungen noch am ehesten zu überblicken. Man sagt freilich, Anmerkungen seien störend; das trifft aber nur zu, wenn sie ungenügend sind.

[3]) Die Bestimmtheit, mit der die Zeichnung 15 neuerdings (Repertorium f. Kunstw. XLVI, 1925, 192 f.) vorbehaltlos auf 1. Mose XVI bezogen worden ist, ist nach den vorsichtigen Erwägungen Hofstede de Groots unbegreiflich.

und Thamar war richtiger. Die Frau lagert nicht, wie es ihre List erforderte (vgl. 84); die Matte fehlt, unter der sie die Bilder verbarg, desgleichen die Truhe, in der sie der Diener auf Labans Geheiß suchte; da nicht einmal ein Innenraum angedeutet ist, ermangeln alle Attribute der Rahelszene. Dagegen fehlt keines für die Thamargeschichte. Eine Mauerecke, neben der ein Bäumchen wächst, bezeichnet textgetreu den Ort der Handlung („vor der Tür"); die Frau hockt an der Straße und hat bibelgerecht ihr Tuch über die Augen gezogen; auch der Stab des Juda spielt in der Handlung eine Rolle. Demnach ist das Turiner Blatt dem Berliner (103) anzureihen. Ungenau ist wohl auch die Beziehung der Berliner Skizze (154) auf den Tod Goliaths. Weder ist der Fallende von überlegener Körpergröße, noch sind die Freunde, die ihm beistehen, mit der Bibel in Einklang zu bringen; denn 1. meldet die Bibel nichts von solchem Beistand und 2. würden diese Mannen den Ausgang des Kampfes (David enthauptet den Goliath) unmöglich machen. Was ferner Valentiner in der Mitte der Szene als den freifliegenden Stein anspricht, kann nichts anderes als eine Hand der rückwärtigen Figur sein; sollte Goliath gefallen sein, ehe der Stein ihn traf (ihn rückprallend zu denken, wäre sinnlos)? Es muß also ein anderes noch unbekanntes Thema sein; der Gedanke an Urias ist willkürlich [1]). Die Behauptung, die Pariser Zeichnung (265) stehe mit dem Susannenthema in Zusammenhang, ist nicht überzeugend. Denn die Hand unterm Kinn ist nicht zur Faust geballt (vgl. 264 u. 266), sondern das Kinn wird in die offene Hand gestützt. Dies deutet auf Ruhelage hin und dazu paßt, daß das lang herabhängende Turbanende unten aufliegt, wie auf einer Stuhllehne. Es ist das Bild eines sinnenden Mannes, vielleicht eine Nikodemusstudie oder für einen der orientalischen Gelehrten bestimmt; aus der Susannenreihe muß es ausscheiden. Schwerlich kann ferner die Stockholmer Zeichnung (254) in der Tobiasfolge verbleiben; der Leidende hat nicht den von Rembrandt immer beobachteten Greisentypus des Tobias; ich vermute eine Genreszene. Eindeutiger als „Studie zu einer Predigt Johannes des Täufers(?)" hätte der Titel der Berliner Zeichnung (275) lauten dürfen; wie bei 274 handelt es sich nämlich um eine Studie für das Berliner Johannesbild, die in der linken Bildhälfte unter den Reitern — wenigstens zum Teil — Verwendung gefunden hat.

Ergänzen möchte ich Valentiners Bilderfolge durch einige wenige Blätter [2]). In L'Arte I (1898), 459 finde ich die Abbildung einer Kreidezeichnung: Abraham und die drei Engel in großer Landschaft; sie scheint mir Rembrandt so nahe zu stehen, daß sie für einen Nachtrag in Vorschlag gebracht werden darf. Eine Studie in München (HdG. 386) wurde wiederholt „in den Kreis der von Lionardos Abendmahl angeregten Zeichnungen" eingeordnet (zuletzt von C. Neumann, Rembrandts Handzeichnungen. 3. Aufl. München 1919, S. 10). Es muß jedoch heißen: Studie — wenn original — für die beiden Brüder Josephs, die auf der Grisaille (ehemals Sammlung Six, jetzt Sammlung Voltz, B. 212, 1636) links im Vordergrund die Traumerzählung des Knaben mit Ironie begleiten [3]). Das Blatt gehört also als fünftes zu den Nummern 87—90 bei Valentiner. Außerdem war im Januar 1922 im Amsterdamer Kunsthandel (Asscher u. Koetzer) eine stattliche Federzeichnung zu sehen (Hochformat, etwa 21 × 15 cm, an einer oberen Ecke lädiert): Christus und die Abgesandten des Hauptmanns von Kapernaum. Ein kräftiges Meisterwerk vom Ende der 30er Jahre. Sein späterer Verbleib ist mir unbekannt.

Sehr klärend dürfte Valentiners stilkritisches Urteil wirken. Er hat nicht nur zwischen echt und zweifelhaft unterschieden, sondern feinere Nuancen eingeführt, Kategorien wie Kopie, Schulnachahmung, spätere Nachahmung, Fälschung mit Bedacht angewandt. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle stimme ich mit seinen Entscheidungen überein, mit anderen Worten: seine Grundanschauung von dem echten Zeichenstil Rembrandts dünkt mir die richtige und man darf wünschen, sie möge sich allgemein einbürgern.

Der Stamm der echten Blätter ist unbestritten und gesichert, obwohl bei der Hundertzahl Meinungsverschiedenheiten über manche Zeichnungen nicht so bald verstummen werden. Welche Schwankungen möglich sind, kann ein Vergleich des Urteils von Valentiner mit dem von Wichmann [4]) verdeutlichen.

---

[1]) Repertorium f. Kunstw. 1925, 193.

[2]) Valentiner bemerkt in der Einleitung, daß er den Ausschluß mancher Zeichnungen später rechtfertigen werde; diese Begründungen dürfen vor weiteren Ergänzungen abgewartet werden.

[3]) Vgl. meine Notiz im Repertorium f. Kunstw. XLI, 1918, 44.

[4]) Rembrandts Handzeichnungen Bd. III, Dresden. Parchim 1925. Das hier befolgte Verfahren, alle auf Rembrandt bezogenen Blätter abzubilden, hat den Vorzug, daß viel unpubliziertes Schulgut veröffentlicht wird. Daß aber erst, wenn alle „Rembrandt"-Zeichnungen in Abbildungen vorlägen, eine sichere Abgrenzung der echten Blätter möglich sein sollte, wird allein schon durch Valentiners Veröffentlichung widerlegt. Wichmanns Buch entspricht also nicht ganz dem gegenwärtigen Stand der kritischen Forschung und seine Fortsetzung wird sich nur lohnen, wenn sie den Fortschritten unserer Kenntnis

1. Isaak segnet Jakob. Valentiner (67): „Wenn eigenhändig, um 1650"; in der Anmerkung eine Bekräftigung der Zweifel: „Wirkt befremdend und zu unruhig in der Strichführung: Schwer zu datieren. Kaum Kopie, da keine Vorzeichnungen sichtbar sind, eher eine Schülerzeichnung. Nach Falck nicht eigenhändig." Wichmann (98): „Die besonders ausdrucksvollen Gesichter des Isaak und der lauschenden Rebekka sowie die flotte treffende Angabe des Betts und Betthimmels charakterisieren das Blatt als eine Originalarbeit um 1648." Rühmend wird in der Einleitung (S. 10) diese Zeichnung hervorgehoben.

2. Tobias nimmt den Fisch aus. Valentiner (240): „Kopie nach einem um 1650 entstandenen verlorenen Original"; „die Komposition besonders im landschaftlichen Teil anziehend, die Ausführung verrät die Hand eines stümperhaften Kopisten". Wichmann (13): „um 1654".

In beiden Fällen hat gewiß Valentiner das Richtige getroffen. Anders steht es mit der Dresdener Josephszeichnung. Valentiner (91): „Trotz der zarten Strichführung scheint mir die Zeichnung nicht viel später als das Sixsche Blatt (87) [„um 1638"] entstanden zu sein, auf dem sich links ähnlich gezeichnete Typen finden. Manches wirkt hier freilich unsicherer." Wichmann (99): „Nicht zweifellos. Viele Mängel und leere Stellen. Verdächtig ist das Aufhören der Zeichnung rechts bei zaghafter, etwas unklarer Lokalangabe." In diesem Fall hat wohl Wichmann recht; es wird eine Kopie nach einem verschollenen Original, nicht um 1638, sondern um 1652 sein.

Es erscheint mir aber unfruchtbar, die Echtheitsfragen eingehender zu erörtern — 82, 132, 301, 383 stimmen sehr bedenklich, 97 verdient keinen Zweifel, — nicht nur, weil die Abbildungen keine genügende Grundlage bieten können, sondern weil eine Entscheidung auch von dem Versuch erwartet werden darf, die Stilentwicklung Rembrandts genauer zu bestimmen.

In der Deutung der Themen ist nicht mehr viel nachzuholen; die Lösung der Echtheitsprobleme darf nicht erzwungen werden[1]); Fortschritte kann die Kritik der Rembrandtzeichnungen am ehesten in der Aufhellung der Chronologie erwarten.

Die abweichenden Entscheidungen über die Frage der Echtheit schließen in der Regel Differenzen über die Frage der Entstehungszeit ein. Auch bei unbestrittener Echtheit kann die Beurteilung einer und derselben Zeichnung durch mehrere Autoren um ein Jahrzehnt auseinandergehen, ein und derselbe Autor räumt ein, daß eine Zeichnung früher oder später entstanden sein möge, als er angegeben hat. Diese Unsicherheiten[2]) scheinen bei Rembrandt erheblicher als bei anderen großen Zeichnern, Dürer und Raffael. Um so mehr Anerkennung verdient Valentiners sorgfältige Bemühung um das Entstehungsjahr jeder Zeichnung Rembrandts. Er begnügte sich auch hier nicht mehr mit einer allgemeinen Angabe: „30er" oder „40er Jahre", sondern strebte eine aufs Jahr genaue Fixierung an; er hat dadurch eine exaktere Chronologie der Rembrandtzeichnungen angebahnt. Seine Ergebnisse — obwohl sie oft genug schillern — scheinen mir der Kritik einen doppelten Anstoß zu verleihen: ziemlich häufig ist Valentiner vor das Jahr 1630 vorgedrungen, während nach der bisherigen Anschauung die 20er Jahre für Rembrandts Zeichenkunst ausfielen; noch energischer ist er in die 60er Jahre vorgestoßen, nicht wenige Blätter, die man den 50er Jahren einzuordnen pflegte, rangieren nun unter den Werken des letzten Dezenniums.

Diese Verschiebungen werden einer sorgfältigen Prüfung bedürfen. Sie wird dadurch erschwert, daß der Herausgeber in zu wenigen Fällen seine Datierung begründet und noch seltener überzeugend begründet hat. Es kann z. B. für die Fixierung der Zeichnung 137 auf 1641 nicht als ein ausreichender Grund anerkannt werden, daß hier ein Pfau vorkomme; denn auch 99 enthält einen Pfau und ist trotzdem von Valentiner um 1647—50 angesetzt worden. Dieses Beispiel kennzeichnet Valentiners

besser angepaßt wird. Die Lektüre der Einleitung und der Anmerkungen ist mir durch die geringe Sorgfalt, die dem sprachlichen Ausdruck gewidmet worden ist, verleidet worden; die Würde des Gegenstands kann eine gepflegtere Vortragsweise beanspruchen.

[1]) Zur Vorsicht hat auch mit Recht M. J. Friedländer geraten (Zeitschr. f. b. Kunst 1915, 215 f.).

[2]) Das Büchlein von R. Graul, Fünfzig Rembrandt-Zeichnungen, 2. Aufl. Leipzig 1925 macht zwar nicht den Anspruch, die Forschung zu fördern. Es hätte sich aber an C. Neumanns Veröffentlichung (München 1918) ein Beispiel dafür nehmen können, wie Fehler vermieden werden. Graul dachte eine chronologische Reihenfolge zu geben, warf aber nicht nur Blätter der frühen und späten 30er Jahre durcheinander, sondern reihte unter sie auch drei Zeichnungen der 50er Jahre ein und legte sogar seiner Beschreibung des Stils der Frühzeit ein Blatt zugrunde, das nicht vor 1650 entstanden ist. Grauls Ausgabe der Rembrandtradierungen durfte als eine Befreiung begrüßt werden, die neue Auflage der Rembrandtzeichnungen hätte einer gründlicheren Durcharbeitung bedurft.

Verfahren, vor allem die gegenständlichen Motive der Darstellung für die Datierung auszunutzen. Weil nämlich der Verlorene Sohn (386) in der Modetracht auftritt und ein Mädchen auf dem Schoße hält, stellt Valentiner diese Zeichnung mit dem Dresdener Doppelportät auch zeitlich zusammen (1634). Dies steigert sich zu der Neigung, bei einer allgemeinen Ähnlichkeit der Szene eine Zeichnung mit einem Gemälde zu verbinden; nur so vermag ich mir die Datierung der Chatsworthzeichnung 174, die Hofstede de Groot um 1640 entstanden dachte, auf 1656 zu erklären, nämlich aus einer Beziehung zum Casseler Jakobssegen. Das geht sogar so weit, daß einige Zeichnungen nur auf Grund des Themas ihrer Darstellung zeitlich fixiert werden; weil z. B. 1635 ein Gemälde der Mosesfindung entstand, wird eine Zeichnung gleichen Inhalts (123) — ohne Rücksicht auf die Unterschiede — ebenso datiert.

Nun besitzen aber thematische Wiederholungen und motivische Gleichheiten gerade bei Rembrandt besonders geringe Beweiskraft für zeitliche Nähe. Einmal deshalb, weil ihn die gleichen Themen mit wenigen Ausnahmen während seiner ganzen Schaffenszeit beschäftigt haben, und außerdem, weil seine kaum zu übertreffende Sorgfalt in der Berichterstattung nie nachgelassen hat. Folglich mußte auch zu verschiedenen Zeiten die motivische Ausstattung gleicher Szenen verwandt ausfallen.

Diesem Bedenken gegen Valentiners Methode folgt ein anderes. Es ist schon deutlich geworden, daß er die Verbindung einer einzelnen Zeichnung mit einem einzelnen Bild oder einer einzelnen Radierung für die Ermittlung der Jahreszahl der Zeichnung maßgebend sein läßt. Dies Verfahren hat die Annahme zur Voraussetzung, daß Rembrandts zeichnerische Produktion mit seiner malerischen und radiertechnischen parallel gelaufen sei und daß er zu allen Zeiten gleichviel gezeichnet wie gemalt oder radiert habe. Achten wir jedoch einmal auf Rembrandts Schaffen als Maler und Radierer. Sein Pinsel ist nicht immer gleich produktiv gewesen, die Jahre 1642, 1644, 1649 sind vergleichsweise unergiebig und ähnlich spärlich ist die Ernte der Jahre 1651—53 ausgefallen. Noch deutlicher wechseln in der Arbeit der Nadel Ebbe und Flut; in dem einen Lustrum 1650—55 ist mehr als ein Sechstel des gesamten Radierungsoeuvres (48 Blätter) entstanden, und diesen Jahren des Segens folgte der kleine Ertrag von 1657 (1 Blatt), 1658 (4 Blätter), 1659 (2 Blätter), 1660 (keines), 1661 (1 Blatt). Nach diesen Erfahrungen erscheint es für dieses Künstlertemperament naturgerecht, daß auch seine Zeichenfreude verschieden rege war und weder mit seinem Maltrieb, noch mit seinem Radiertrieb allzeit gleichen Schritt hielt. Ein solcher Wechsel der Fruchtbarkeit macht zweierlei erklärlich. Erstens wird durch ein zeitweises Aussetzen seines Zeicheneifers die Sprunghaftigkeit der zeichnerischen Entwicklung Rembrandts begründet, der plötzliche schier unvorbereitete Wechsel der Manieren, der darauf hindeutet, daß diese Entwicklung nicht immer eine stetige war, daß das Zeichnen für Rembrandt nicht selten ein Experimentieren bedeutete, zumal in Zeiten, wo er als Maler und als Radierer eine Krisis durchmachte. Zweitens wird durch eine vorübergehende erhöhte Zeichenleidenschaft die auffallende Stilverwandtschaft begreiflich, durch die jeweils eine Mehrzahl von Zeichnungen verbunden ist. Aus dieser Doppelerscheinung glaube ich folgern zu müssen: stilverwandte Zeichnungen sind gleichzeitig entstanden; mutet ihre Zahl übergroß an, so ist sie aus einer vorübergehenden gesteigerten Zeichenlust Rembrandts zu erklären.

Der Stil der Zeichnungen ist in Valentiners Methode zu kurz gekommen. Er hat Rembrandts zeichnerisches Schaffen gleichsam als ein Anhängsel seiner größeren Kunst behandelt und jenes an dieser orientiert; er hat es aber unterlassen, die Stilgeschichte der Zeichnungen als einen eignen, in sich geschlossenen, nur an den Zeichnungen zu erkennenden Ablauf zur Geltung zu bringen, folglich die Behauptung, daß für Rembrandt die Zeichnung ein freies, selbständiges Kunstwerk sei (Einleitung S. VII), methodisch nicht ausgenutzt. Hat er doch sogar darauf verzichtet, in der Einleitung eine Übersicht über die Geschichte der Zeichenkunst Rembrandts zu bieten, oder auch nur zu versuchen. Deshalb erkläre ich mir aus der Unterschätzung des Formalen, daß in Valentiners Ausgabe Zeichnungen verschiedenen Stils in die gleichen Jahre, Zeichnungen gleichen Stils in verschiedene Jahre geraten konnten. Wir kennen jedoch aus Rembrandts Gemälden und Radierungen die Strenge seines Formgefühls, die zu gleicher Zeit nur verwandte Bildungen duldete; wir kennen aber auch die Wandelbarkeit seines Geschmacks, die verhinderte, daß in späterer Zeit früheres wiederkehrte, es sei denn, daß es verändert wurde. Diese Grundsätze müssen auch auf seine Zeichnungen Anwendung finden.

In der Erwartung, daß die nachfolgend erscheinenden Bände Gelegenheit geben werden, gleichermaßen die Chronologie der Zeichnungen in der mittleren und in der Spätzeit Rembrandts zu klären, beschränke ich mich diesmal auf die 30er Jahre. Sechs Gruppen von Blättern werde ich untersuchen: in der ersten Zeichnungen, die Valentiner gleichzeitig, in den anderen solche, die er verschieden datiert hat. Ich suche zunächst ihre Stilmerkmale zu beschreiben, erst nachher ihre zeitliche Abfolge zu bestimmen (s. u. S. 174 ff).



Abb. 1.

I. Lot und seine Töchter (43, „um 1634") und Simson im Schoß der Delila (142, „um 1634").

Die Lotzeichnung (Abb. 3) enthält nur eine Figurengruppe ohne Raumangabe, mit Ausnahme einer Fußleiste; an die Figuren sind einige Attribute herangerückt, aber die Unterlage, auf der sie gedacht sind, ist nicht mitgezeichnet. Nicht einmal der Standort und das räumliche Verhältnis aller Personen ist klargemacht. Damit hängt zusammen, daß ihre Bewegung zwar im Gesamtschwung, nicht aber im einzelnen der motorischen Gliederarbeit sinnlich auffaßbar wurde. Den Körpern ermangelt eine ins einzelne gehende Durchbildung; sie sind mit langen wedelnden Linien umsponnen, die, sich wiederholend, die Silhouette gleichsam umflattern; die genauere Formumgrenzung kommt dabei zu kurz, Modellierung fehlt, nur einige Strichschatten huschen, Distanz bezeichnend, über die Fläche. Die kleinen Köpfe haben unschöne, maskenhafte Gesichter, die Hände sind vernachlässigt, zuweilen unterschlagen, zuweilen verkümmert oder verbildet, gelegentlich übergroß. Stark spricht der Affekt.

Die Simsonzeichnung (Abb. 1) ist weniger affekterregt, aber ein überlegener Anspruch in der Formenbildung zeichnet sie aus. Sie ist reinlich, geläutert und in allem greifbar. Die Handlung wurde in eine geschlossene Räumlichkeit verlegt. Bühnenmäßig dehnt sich der Grundplan aus, Repoussoires und Kulissen sorgen dafür, daß der Raum nicht nur Tiefe bekam, sondern klar in seinen Gliedern spielt. Er ist auch in den Winkeln durchgeformt, wo Helldunkel durchsichtig schwebt. In seinem Schwerpunkt trägt er die untersetzte, auf breiter Basis lagernde Figurengruppe; Tiefenlinien bewirken, daß ihr Ort inmitten des Gemachs empfunden werde, und der Schlagschatten auf der Rückwand löst die Delila luftig vom Hintergrund ab. Diese gegliederte Klarheit waltet auch in den Figuren. Sie heben sich rings umgreifbar von den den Raum erfüllenden Lavierungen ab. Straff sitzt der

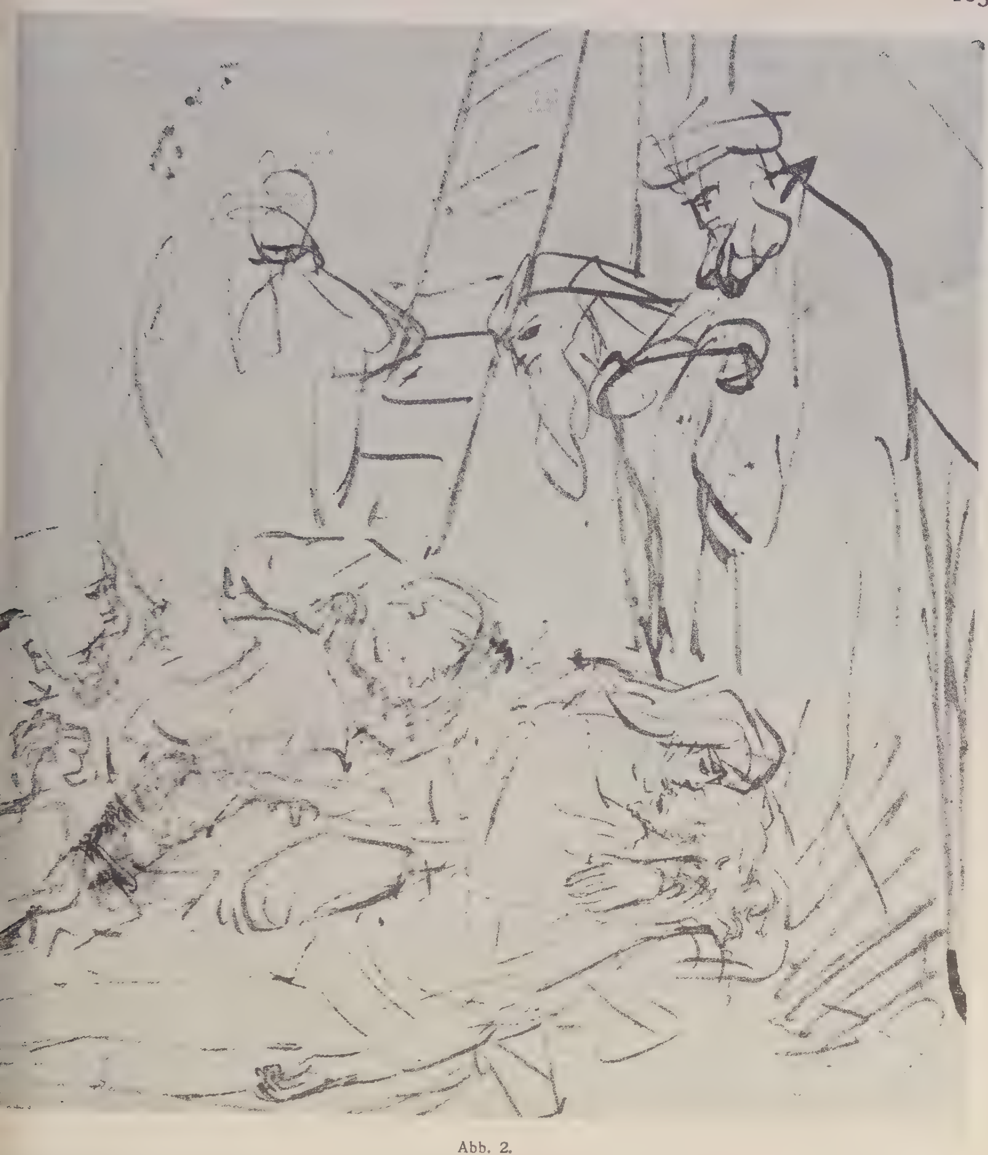


Abb. 2.

Kontur um die rundlichen Körper und gibt ihnen im Verein mit überlegt gesetzten Körperschatten Plastik. Die Körper bekommen Volumen, Geschlossenheit und Gewicht. Eine bewußte Körperbildung verzichtet auf die Umschweife schleifender Linienschwünge. Die Modellierung gelang am sichersten im Kopf der Delila; schlagend wurden seine Hauptlinien in ihrer augenblicklichen Überschneidung getroffen; Verkürzungen (Simson) wurden prägnant bewältigt. Kopf, Schulter und Gelenke sind von praller Rundheit, formverwandt schwellen die Kissen, ähnlich spielt im Kleinen das Gekräusel der Locken. Die Hände sind zwar nicht ausführlich, aber treffsicher und makellos gezeichnet, desgleichen die Füße. Die Gesichter, von sauberer Durchbildung, haben feine Züge, man bekommt ein scharf umrissenes Profil zu sehen, wie es diesem Stil, der durchgebildete Form und klare Artikulation verlangt, geziemt. Stoffliche Unterschiede kommen zur Geltung.

Können zwei so verschiedene Werke gleichzeitig sein?

II. 1. Es erscheint mir kaum bestreitbar, daß die Berliner Zeichnung Jakob empfängt den blutigen Rock Josephs (97 „um 1630") und die Louvrezeichnung Enthauptung Johannes d. T. (278 „um 1630") verwandt sind, wenn ich die Berliner Beweinung Christi (Lilienfeld II 62 „um 1635", Abb. 2) als Bindeglied benutze.

Schematisch ist der Kopf des Henkers entworfen, mit zwei, drei sich übergreifenden Bögen umrissen, Augenbrauen und Nase sind durch ein Linienkreuz markiert. So findet sich's bei einer stehenden Figur der Beweinung (neben der Leiter) wieder; auch andere Köpfe, sogar im Profil, bekamen dieses Kreuzschema; Mund und Augen finden sich zuweilen darin angedeutet. Zwei Köpfe des Jakobsblattes besitzen es ebenfalls. Der Kopf des Johannes, überraschend klein, ähnelt in den Grundlinien demjenigen Christi, der gleichfalls zu klein proportioniert ist. Das Profil des Studienkopfes (rechts oben 97) hat in dem Profil einer Klagefigur (in der Mitte der Beweinung) sein Gegenstück. Gleich den Gesichtern sind die Hände schematisiert, bilden nur ein Knäuel (97 rechts oben, 278) oder einen Schnörkel; an den Fingern scheint die Zeichnung vollends zu versagen. Die Gebärden der Hände sind gelungen, ehe noch ihre Form recht zustande kam. Die Handgeste Jakobs hat in der affektvollsten Klagefigur der Beweinung eine genaue Entsprechung.

Verwandt ist die Handhabung der Zeichenfeder. In großen Schwüngen läßt der Zeichner den Gesamtaufbau einer Gestalt mit schneidigem, langschleifendem, sausendem Federzug entstehen, verzichtet aber auf Detailarbeit, Durchzeichnung und Gliederung der Umrisse. Die fahrigen Linien gleiten, geben den Körpern eine sich streckende Bewegung, aber den Umrissen keine charakteristische Umschreibung. Überall herrscht die gestreckte Kurve, oft genug in Parallelen wiederholt; eine und dieselbe Liniengattung wird nur durch Richtungswechsel variiert. Die, Säbelhieben gleichenden, Schwünge überschneiden sich mit ihren Enden am Rücken der Johannesleiche, an der Seite einer Stehfigur der Beweinung und am Rücken der lavierten Vordergrundsfigur auf der Jakobszeichnung. Gleiche Hakenstriche wie am Kopftuch der Maria kommen an den Beinen Jakobs vor. Selten wird schraffiert; soll damit ein Schatten bezeichnet werden, so erscheint er nicht recht begründet (Mittelfigur der Jakobszeichnung, Klagefigur der Beweinung; bei der Studie rechts oben auf 97 neben der Schulter und rechts neben dem Christuskopf).

Denn weder die Modellierung der Körper, noch die Raumverhältnisse sind geklärt. Maria umarmt mit beiden Händen den Kopf des Sohnes; aber ihr rechter Arm hat keine feste Gestalt, außerdem hebt er sich nicht von dem Körper Christi ab. Das Unterkommen der Figuren im Raum bleibt rätselhaft, sogar eine Grundlinie fehlt. Stehfiguren (Beweinung) haben unten keine Fassung und scheinen zu schweben; in der Jakobszeichnung ist an ein Hintereinander der Gestalten gedacht, es ist aber nicht veranschaulicht; die vordere Rückenfigur steigt wie eine Rauchsäule auf, steht aber nicht. Wie dem Körper Christi fehlt dem Leichnam des Johannes die Grundlage. Der Mangel an räumlicher Disposition bewirkt, daß die Bildfüllung labil erscheint und im Gruppenensemble die Gestalten nicht kräftig auseinandertreten, das Nebeneinander ungelöst, stumpf und ungegliedert empfunden wird.

Infolgedessen ist es auch mühsam, diese Zeichnungen zu lesen, die Formgebung ist nicht eindeutig und kaum über das Ungestaltete hinaus gediehen. Neben flüchtiger, summarischer Schematisierung findet sich eine naturgerechte Feinarbeit nur am Kopf der Hauptperson.

Es handelt sich um die Leistungen eines Zeichners, dem es auf die Fixierung einer Bildidee ankam, nicht auf den realen Tatbestand der Dinge. Die genialische Leidenschaft ist stärker als der Kunstverstand. Ein ins Große schweifender, konstruktiver Sinn hat die Führung; es genügt ihm als zeichnerischer Ausdruck eine allgemeine Grundform der Gestalt und ein bloßer Hinweis auf ihre Bewegung. Der hinreißende Schwung der Feder kommt nirgends zum Verweilen und läßt das imitative Vermögen nicht aufkommen. Der Aufbau der Massen hat den Vorrang vor dem Körperbau und dem Raumgefüge. Affekte sollen sprechen, der Körper mag amorph bleiben. Wie ein verlorener Akzent im Bilde schießt aus dem gestaltlosen Liniengeflecht ein feiner durchgezeichnetes Teilstück zusammen.

Es waltet eine eigentümliche Spannung zwischen dem Ausdruckswillen des Erzählers und dem Gestaltungsvermögen des Zeichners. Jener trachtet nach dem Höchsten, der stärksten Erschütterung, dieser verfügt jedoch über ein noch unentwickeltes Instrument, ungeübt in der Ökonomie.

Weder der Schematismus, noch die Formlosigkeit dieser Zeichnungen sind ihr Sondermerkmal; sie zeigen sich auch weiterhin. Aber die Ausschließlichkeit, mit der sie in jenen Zeichnungen vorherrschen, macht ihre Eigenart aus. Künftig sehen wir das Ungestaltete Form gewinnen. Diese Vervollkommnung der Zeichenkunst Rembrandts, die Bereicherung und die Zügelung seiner Darstellungsmittel, geht langsam vonstatten.

2. Die Dresdener Lotzeichnung (43, Abb. 3) lege ich dem Versuch zugrunde, Verbindungen



Abb. 3.

zwischen ihr und ähnlichen Blättern herzustellen. An ihr fiel die Schraffierung auf: häufige kurzläufige, auch serpentinenartige Schraffuren, denen das eilige Tempo der zeichnerischen Arbeit anzusehen ist, sind in eine Vertiefung und neben ein Glied und an den Rand der Hauptfigur gestrichen. Zusammenhangslos, wie sie sind, wirken sie fleckig und legen über die Figuren gleichsam ein weitmaschiges Netz; es fehlt ihnen körperbildende und modellierende Wirkung. Nirgends bestimmt diese Technik so ausschließlich den Charakter der Zeichnung, wie in dem Bremer Blatt: Haman vor Ahasver und Esther (204 „um 1634"); ebenso ausgiebig ist sie in der Weimarer Verkündigung (285 „um 1632") zur Geltung gebracht; die Weimarer Lotzeichnung (44 „um 1634") trägt dasselbe Gepräge.

Nun sind diesen Blättern noch andere Eigenschaften der Dresdener Lotzeichnung gemeinsam. Allen fehlt die Räumlichkeit und die Modellierung der Körper. Unsicherheit verrät sich in der Proportionierung der Gestalten. Auslassungen sind häufig, nicht alles wird hinreichend motiviert (in 204 hat die Sitzfigur keinen Sessel, die Kniefigur keine Basis[1]). Immer gebärden sich die Hände beredt, alle sind aber organisch verfehlt (die beiden Händepaare der Verkündigung wurden unerkennbar). Der Schnitt der Gesichter läßt das rechtwinkelige Schema der Augen-Nasenlinie noch erkennen; die Sinnesorgane sind nicht recht sicher eingezeichnet; übergroß, machen sie die Physiognomie der Maske ähnlich.

Die Verkündigung folgt der Dresdener Lotzeichnung noch weiter. Das Ensemble und die Eindringlichkeit des Dialogs, Haltung und Umriß entsprechen sich; nach rechts schließen beide Gruppen mit einer stumpfen Rückenrundung ab. Unter dem rechten Arm und neben dem hochgestellten Knie

[1]) Sofern solche Auslassungen in Gemälden weniger stören würden, da doch wenigstens die Farbe lückenlos sich fortsetzen würde, kann die Konzeption dieser Zeichnungen malerisch genannt werden.

der Hauptperson laufen dieselben Schatten. Ein Kontur wird vier-, fünfmal gezogen, und doch finden sich die tastenden Linien nicht recht zusammen.

Bleibt auch der große langschweifende Federzug der vorigen Gruppe bewahrt, so ist doch die Zeichnung unvergleichlich formenreicher geworden. Der vordem übliche fahrige Strich ist durch eine wechselvollere Kurvatur und durch Wellenlinien ersetzt. Sie bringen die Form in Schwingung. Aber wie vorher wird eine Figur aus einigen führenden, durchlaufenden Linienstrecken aufgerichtet.

Die Affektfigur hat die Hauptrolle behalten. Lebhafte Gesten sprechen, ohne daß das Körperspiel und die motorische Arbeit der Organe sich entfalten darf.

Die Schraffuren finden sich in der Auferweckung der Jairus-Tochter (419 „um 1633") wieder. Diese Komposition versucht eine entschiedenere räumliche Ordnung; doch schließen sich die Andeutungen nicht zusammen. Die Grundfläche des Raumes ist ohne Stetigkeit, sie schwankt, rechts höher als links. Darüber baut sich das Bett nicht architektonisch sicher auf; ohne Verbindung mit ihm bleibt sein Baldachin. Die klagende Frau rechts vorn hat keinen Sessel. Es ist die partielle Formenbildung, die neben ungestalteten Partien bestimmtere Einzeldurchbildung bringt und diese als Hauptakzente der Komposition wirken läßt. Wie in den anderen Blättern sind die Umrisse kaum gegliedert, das Körperprofil bekam nur schwache Bewegtheit. Die Hände, zuweilen korrekter, zuweilen roh gezeichnet, sind auch bei den Hauptfiguren schlaff. Obwohl also diese Zeichnung den mit der Lotzeichnung zu verbindenden Blättern sich anschließt, scheint sie deren Ausdrucksmittel mit beredterer Gewandtheit zu handhaben. Aber in der Auffassung des Themas verrät sich der Anfänger. Nüchtern hat Rembrandt die Geschichte interpretiert, als handele es sich um den Krankenbesuch eines Arztes, der ohne Zögern ans Werk geht. Durch Drastik versuchte Rembrandt interessant zu wirken. Es ist schwer verständlich, daß Valentiner verkennen konnte, um wieviel reifer allein schon in der Erzählung des Vorganges die Zeichnung 418 ausfiel.

Demselben Blatt 419 ist mit Sicherheit ein anderes zur Seite zu stellen, das Valentiner um vier Jahre (1629) von ihm trennte: Christus bei Maria und Martha (Fragment, 395). Evident ist, daß der Christuskopf (mit breiter und hoher Stirn und einem Licht auf den geglätteten Locken neben dem Scheitel, bei schwacher Neigung des Halses) beidemal übereinstimmt. Der Spiralsaum des Vorhangs läuft wie der Saum des Bettuches (419). Es wiederholen sich auch die Schraffuren; abermals ist ein Sessel ausgelassen. Die Strichführung bereicherte sich, sie wurde lose, biegsam und gelenkig.

Die um die Dresdener Lotzeichnung sich gruppierenden Blätter sind vollends um die Berliner Anbetung der Könige zu vermehren (299 „um 1632"). Sie kennt die Schraffurtechnik und die breiten, wilden Linien (obere Blatthälfte), die wie in 419 zu einer Schraffur sich verdichten (rechts); sie sind für den Zusammenhalt des Bildes nicht überflüssig, unterstützen den bildmäßigen Eindruck der Komposition. Alle Linien behalten das Schwirren und Sausen, weil jede ein Eigendasein führt, nicht eine Mehrzahl sich zusammenfindet, um, kontinuierlich sich fortspinnend, eine Form fest zu umschreiben. Der Jairuserweckung gleicht die Komposition auch in der Anordnung der drei Hauptakzente. Die Verbindung von Joseph und Maria ist wie die des Paares am Fußende des Bettes der Jairustochter. Meldete sich in der Auferweckung der Jairustochter ein Fortschritt zur Raumgestaltung, so führt die Anbetung der Könige ihn weiter. Hintereinander gestaffelte Figuren leiten in die Tiefe; derselben Illusion dienen zahlreiche, zuweilen gesuchte Überschneidungen (eine weitere Neuerung). Die Schraffuren sind vermehrt, mit größerer Sorgfalt regiert, in ihrer jeweiligen Ausdehnung genauer begrenzt und den Raumverhältnissen des Vor- und Zurück bedachtsamer angepaßt. Deutlicher treten infolgedessen nachbarliche Formen auseinander, geklärt heben sich belichtete und beschattete Körperteile und Figuren voneinander ab. Schon erhält die Lichtseite eines Körpers eine dunkle, seine Schattenseite eine helle Folie. Dadurch werden die Umrisse befestigt, der Körper bekommt Bestimmtheit. Einzelne Charakterköpfe, den zuvor behandelten Zeichnungen noch nicht geläufig, sind mit sicherer Kürze getroffen (der Mohr und der Begleiter unter dem Schirm). Der verfeinerten, prägnanteren Zeichnung sind sogar stoffliche Unterscheidungen gelungen. Trotzdem darf dieses Blatt von der Gruppe der Lotzeichnung wohl nicht abgerückt werden. Der Mangel an Motivierungen bleibt bestehen, abermals fehlt einer Sitzfigur (Maria) der Sitz. Die Bewegung des ältesten Königs ist der des Verkündigungsengels bis in die Arme hinein vergleichbar. Die Gesichter haben noch das Rechteckschema, der Typus des Joseph erinnert an den Kopf des Lot. Die Hände folgen dem bisherigen Kanon.

3. Weit entschlossener wird in den folgenden Zeichnungen dafür gesorgt, daß die Einzelformen unzweideutig auseinandertreten. Obwohl nämlich die Ausdrucksmittel der vorigen Zeichnungen fortleben, sind sie zielbewußter gehandhabt: jede Linie ist treffsicher geworden. Das freie Spiel der Linien wird von einem Formgefühl gebändigt, das jedem Strich eine bestimmtere körperbildende Aufgabe verleiht.



Abb. 4.

Das Opfer Manoahs (134 „um 1637“, Abb. 4) und Judith nach der Ermordung des Holofernes (215 „um 1635“).

Beide Hauptgruppen bauen sich gleichartig auf: eine Kniefigur vor einer Stehfigur. Diese Verbindung war schon in früheren Blättern anzutreffen (132, 299, 419); hier wurde aber das Paar in Bewegung versetzt und in die Schräge gebracht. Übertroffen werden jene Vorstufen durch die Neuerung des Kontrastes: Judith weicht zurück und strebt empor, die Dienerin beugt sich nach vorne nieder; noch kunstvoller arbeiten im Manoahpaar die Richtungen gegeneinander: die gegensätzliche Wendung der Gestalten (die Frau halb nach links, der Mann halb nach rechts) wird durch die umgekehrten Bewegungen der Arme verstärkt; auch die Köpfe kontrastieren (die Frau schaut hinunter, der Mann hinauf). Im übrigen ist die Verwandtschaft beider Blätter bis in Einzelheiten nachweisbar: vom Fuß der Kniefigur spreizt sich ein Pantoffel ab, der vortretende Fuß der Stehfigur wird mit seiner Spitze neben der Kniefigur sichtbar. In beiden Blättern ist eine kühn gewählte Bewegung anschaulich geworden. Die sicher proportionierten Körper bekamen einen vordem nicht bekannten weit ausholenden Schwung und entfalten ihre Glieder, die vom Rumpf gelöst die Silhouette beleben. Linienschnörkel flatternder Gewandstücke beflügeln die Aktion. Rembrandt hat nie unbeschwertere, beschwingtere Gruppen aufs Blatt geworfen; das Spiel der Komposition ist ein ganz loses, freizügiges, schwingendes. Selbst die Linie hat etwas Wallendes, Wogendes, Rollendes angenommen, die Steigerungsform der vordem anzutreffenden Wellenläufe. Diesen affektvollen Bewegungsstil hat Rembrandt nirgends behender

gemeistert als in der Berliner Kreuztragungszeichnung. Aber im Vergleich mit dem rauschenden Wirbel dieses Blattes zeigen Manoah und Judith eine straffere Festigkeit der Körper und eine sachlichere Ökonomie. Gerade Linien und Winkel schaffen ein festes Gerüst; Hell vor Dunkel und Dunkel vor Hell geben den Silhouetten Greifbarkeit (299). Die gereifte Schärfe der Zeichenkunst bewährt sich an den Extremitäten, zumal an den markanten Gelenken der Hände und Finger. Für die Physiognomie sind die großen Sinnesorgane bezeichnend (s. o. S. 165). Der Typus des Mannes läßt noch den Dresdener Lot ahnen; der Kopf der Frau hat auf der Berliner Nachzeichnung nach Lionardos Abendmahl Gegenstücke.

Der Manoahzeichnung ist die gleichfalls in Berlin aufbewahrte, noch undeutbare (s. o. S. 159) Federzeichnung 154 („um 1636") zuzugesellen. Ein momentanes Aufschrecken und Auseinanderfahren ist das Leitmotiv. Wieder ist die Überschneidung für den Aufbau der Hauptgruppe gewählt; sie besitzt Tiefenzug. Der Kontrast der Kopfneigungen des Manoahpaares ist bei dem Fallenden und dem ihn Stützenden verstärkt ausgespielt worden. Der sich verkürzende Kopf der Hauptfigur ähnelt dem des Manoah, der Frau des Manoah ist der zurückprallende Mann (rechts) in der Erfindung verwandt; auch er gleicht einem Hirten der Radierung B. 44: beiden fällt der Stock aus der Hand. Wie der Manoahengel wogende Linienschnörkel bekam, während die Hauptfiguren fest umrissen wurden, ebenso verhält sich hier der Betroffene (rechts) zu den Hauptpersonen. Bei ihnen bekamen die Linien eine feste körperliche Füllung und gewannen Zusammenhalt; für ihre hell sich abhebenden Gestalten liefern außerdem Schattenschraffuren eine dunkle Folie und eine stabile Grenze.

Diesen Blättern reiht sich der Susannenüberfall (259 „um 1635") an. Die Überlieferung der Lotzeichnung (43) ist noch nicht erstorben: die Dreiergruppen bauen sich ähnlich auf. Die Mantelfalten am gehobenen Knie kommen ebenfalls schon bei Lot vor. Mit dem Engel der Verkündigung stimmt Susanna in der Zeichnung der Haare überein. Unklarheiten und Fehlstellen (lebhaft agierende, schwach gezeichnete Hände, linker Arm des zweiten Juden) erinnern ihrerseits an Früheres (43, 372). Die Augenblickserregung, sowie das kunstvollere und kompliziertere Ensemble ist jedoch den Zeichnungen 134 und 154 ebenbürtig. Die Körperschrägen und der Kontrast wurden wiederholt. Die Beschattung des Susannenkopfes paßt zu der des Helfers auf 154. Straffe Konturen bewirken Dichtigkeit und Festigkeit der Körperbilder, Schraffuren machen die Raumschichten deutlich. Stoffliches kommt zur Geltung; das Gesicht des bärtigen Greises ist überraschend eingehend durchgezeichnet.

Rembrandt bemühte sich offenbar in diesen Blättern, die summarische Flüchtigkeit der früheren zu überwinden, alle Teile gleichwertig durchzubilden, das Amorphe auch in den Endigungen der Körper zu beseitigen und nicht nur jeder Einzelfigur Evidenz zu verleihen, sondern auch die Gruppen wirksam zu gliedern, durch Licht und Schatten zu sondern, durch Kontraste die Teile von einander abzuheben und klar gegeneinander auszuspielen. Die Ausdrucksform wird prägnanter, die Sprache artikulierter, die vordem sich zerstreuenden und durcheinander fahrenden Linien körperumschließend gesammelt. Langsam scheint Rembrandt seine zeichnerischen Mittel zu verschärfen. Bezeichnend ist dafür auch der Eifer, das Transitorische aufzufangen; dazu bedurfte es einer geschliffenen und schlagfertigen Darstellungskunst. Den genial erfundenen, aber vergleichsweise schwach gezeichneten Werken der früheren Gruppen folgten diese Leistungen einer ersten zeichnerischen Meisterschaft. Geblieben ist der Affekt. Aber die Spannung zwischen Ausdruckswille und Gestaltungsdrang beginnt sich auszugleichen.

4. Mit der schwungreichen Kurve hatte Rembrandt seine zeichnerischen Ausdrucksmittel bereichert. Sie hatte seine Linie biegsam, geschmeidig gemacht und befähigt, den feineren Bewegungen und dem Atmen der Form beschreibend nachzugehen. Aber es blieb die Vehemenz des Linienzuges, die drangvolle Kraft, die nur in lang hinfahrender Bewegung und in weitläufig schleifender Bahn sich zu entladen vermochte. Es blieb auch die Selbstherrlichkeit der Linie, das Spiel der Kalligraphie, so daß allen bisher betrachteten Zeichnungen dieser Eigenwert der Linie eigen ist; sie reißt die Gestalten in ihren Strudel hinein und auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung scheint sie in die Arabeske auszuarten. So steigerte sich die Instrumentierung.

Es folgt ein Rückschlag. Ein Reinigungsprozeß setzt ein. Die Linie wird an die Körper gebunden, das Zuviel der Striche auf das unentbehrliche Maß eines knappen Umrisses beschränkt. Der Rausch weicht einer kühlen Klarheit. Die Körper, denen man ansah, daß sie sich zu befestigen und zu gliedern begannen, werden vollends freigelegt.

Eine schlichte Natürlichkeit wehrt die bizarre Drastik ab, schließt auch die Leidenschaft aus. Die Bilder, die Rembrandt zuvor gezeichnet hatte, packten durch einen Affekt; in den nun folgenden Blättern zieht die Ruhestimmung der Kontemplation und der den Intellekt beschäftigenden Betrachtung ein. Aufmerksamkeit und besonnene Überlegung werden Leitmotive der Erzählung. Es sind zartree psychische Regungen, Feinheiten der Mimik in mannigfaltigen Brechungen der Individuen zu erfassen. Indem Rembrandt sich um sie bemüht, muß er sich als Feinzeichner üben. Es wird denn



Abb. 5.

auch die Arbeit seiner Hand von scharfer Beobachtung und von kluger Rechnung gelenkt. Ein klar disponierender, abwägender Kunstverstand waltet ökonomisch und sorgt für eine übersichtliche Ordnung.

Zuvor hatte er in die Zeichnung und in die Linienführung den eigenen Affekt einströmen lassen, die Gestalten waren nicht lebensstark genug, um ihr Inneres reden zu lassen (1. Gruppe). Künftig tritt der Künstler hinter seine Geschöpfe zurück, sie leben aus sich selbst. Rembrandt objektiviert seine Erlebnisse, der Gestalter gewinnt die Überhand; was sein Gemüt erregt, senkt er in die Menschen seiner Bilder ein und läßt es als ihren Ausdruck empfinden. Ein neuer Stil bereitet sich vor: Joseph erzählt seine Träume (87 „um 1638", Abb. 5), Studie zur Berliner Johannespredigt (275 „um 1636").

Die Wahl des Motivs verbindet diese Blätter: mimische Studien an lauschenden Personen; eine Aufgabe der spitzen Feder. Ähnlich ist die Ausdrucksweise: ein Kinn wird in die Hand gestützt, gespannte Aufmerksamkeit durch gesenkte Brauen, zugekniffene Augen, Falten an der Nasenwurzel verdeutlicht. Gleiche Gruppierungen kommen vor: zwischen zwei Vorderfiguren stecken zwei rückwärtige die Köpfe zusammen; Parallelismus wird vermieden. Die Technik, um jene Köpfe zurück zu schieben, ist dieselbe: ein Teil des Gesichts bekommt eine Schattenschraffur, der kahle Oberkopf bleibt frei. Auch sonst wurden die Schatten ähnlich gelegt: unter einem breiten Barett fallen sie auf Stirn und Wange. Die Kopfbedeckungen zeigen dieselbe Mode. Die Typen sind ebenso verwandt, zumal der des Negermädchens (275) und des Jünglings (87 oberhalb von Jakob). Die Linie zeigt die gleiche Dünnheit und pfeilscharfe Spitzigkeit, als wäre sie mit der Nadel geritzt. Lavierung macht die Zeichnung bildmäßig und sondert Raum und Figuren.

Mit der Datierung „um 1638" rückte Valentiner die Josephszeichnung in dasselbe Jahr, wie das Amsterdamer Blatt: Josephs Brüder bitten Jakob um Benjamin (117, dazu 118, Abb. 6). Doch ist der Stilunterschied beträchtlich. Mit der räumlichen Gelöstheit dieser Blätter vermag die flächengebundene

Reihung der Josephszeichnung nicht zu wetteifern. Die gedrungene Plastik und die Üppigkeit der Figuren der Jakobsblätter, mit rundlicher, schwellender Modellierung lassen sich mit den schlanken Gestalten des anderen Werkes, wo die dünne, ausgezogene Linie den Figuren etwas biegsames, federndes verleiht, kaum vergleichen (s. u. S. 171 ff).

Zur Josephserzählung gehören indes zwei andere Blätter, beide im Thema gleich: Heilung des alten Tobias (247 und 248 „um 1636“). Schon die schlanke jugendliche Straffheit der Form begründet die Verwandtschaft.

Hinter einer, ein wenig schräg sitzenden Hauptfigur sind, wie hinter Jakob, Stehfiguren aufgestellt. Beidemal fällt der Mantel der Hauptfiguren ähnlich über die Beine. Die gestreckten Linien machen keine Umschweife, nur in der Höhe schwirren sie ohne bestimmtere Formbeschreibung. Die Konturen sitzen, geben den Figuren sicheren Schnitt; Schraffuren halten den Einzelkörper zusammen und verschiedene Körper auseinander. Verglichen mit den einfacheren Gruppen früher erörterter Werke, in denen doch kaum etwas einzelnes sich löste, das Beieinander stumpf blieb, wird trotz größerer Kompliziertheit im Ensemble (Überschneidungen, Verkürzungen) die Durchsichtigkeit der Gruppe, die gelenkige Lockerheit, mit der die Nachbarn rangieren, und die Winkel- und Schichtenklarheit im Neben- und Hintereinander erkennbar. Ein sicheres Raumgefühl und ein gliedernder Verstand sind zur Herrschaft gelangt.

Nur in diesem Kreis kann ein Werk gedacht werden, das von Valentiner „um 1630“ datiert und sogar als „charakteristische Zeichnung der Frühzeit“ — d. h. der ersten Frühzeit — angesprochen worden ist. Ich erkenne dagegen in der Auferweckung der Jairustochter (418) den Schliff der Blätter wieder, die Valentiner auf 1636 und 1638 zerstreute. Ich wüßte kein Werk Rembrandts um 1630 mit diesem noblen Vertikalismus in der Bildgestaltung, diesem schlanken Edelbau der Figuren, dem durchsichtigen Mechanismus der intervallreichen Gruppe und der klingenden, fast eleganten Schärfe der Linien. Neben 419 wird ersichtlich, um wieviel die Erzählung veredelt, die Drastik gedämpft, dem aufdringlichen, allzu gegenständlichen Effekt die Spitze genommen und die Regie besonnener und feiner geführt ist. Randfiguren verhalten sich mimisch neutral, auf daß nur die Hauptpersonen in der Mitte das Wort haben, der Wundertäter bekam als die am wenigsten überschnittene Figur das Übergewicht. Von dem Mädchen ist die Grausamkeit des Todes genommen, mit seelenvoller Milde ruht sie ohne Spannung aus. Der Heiland waltet nicht geschäftsmäßig seines Amts, das erste Wort des Trösters gilt der Mutter. In dieser neuen Fassung des Themas wurde der Vorgang zarter erfühlt, feiner nüanziert und so abgestimmt, daß der Affekt verschwiegen blieb, wo die verhaltene Stille der Besinnlichkeit einzog. Alles geht leise, im Piano vonstatten. Es kann nicht zweifelhaft sein, welche der beiden Zeichnungen die menschlich reifere Erfindung zeigt. Die Beschaulichkeit von 418 ist zudem der Josephserzählung und der Tobiasheilung verwandter, als den Lotszenen und der Verkündigung, geschweige der Überbringung von Josephs blutigem Rock.

Ferner kehren Einzelheiten, die in der der Josephszeichnung (87) anzuschließenden Gruppe an der Regel sind, wieder. Daß von einer rückwärtigen Figur nur der Kopf neben dem Vordermann erscheint, die Achsen dieser Köpfe in Fläche und Raum divergieren, das jenseitige Gesicht (nicht der Schädel) eine Schraffur bekommt, ist auch hier zu sehen. Diese trotz punkthaft kleiner Sinnesorgane treffsicher differenzierten Physiognomien gehören zum Repertoire der Josephszeichnung (vgl. auch die kleinen Federkrakelüren auf der Wange, die Schatten am Hals). Bei der Jairustochter der Samml. Kappel (419) fällt es nicht leicht, die Grenzen ihrer Arme aufzufassen, ebenso ist das Kopftuch in das Kissen verstrickt, nicht einmal die Beine zeichnen sich unter der Bettdecke ab. In der Haarlemer Zeichnung sind alle Grenzen unzweifelhaft und augenfällig, die Füße freigelegt und die Beine unter der Decke ausgeprägt. Nun sind auch alle Profile markant geworden, nicht nur die der Gesichter, sondern die der ganzen Gestalt; die Stumpfheit schwach artikulierter Form ist dank scharfer Akzentuierung beseitigt. Man bekommt das Schultergelenk zu spüren. Die am Fußende des Betts sitzende Frau ist zwar ganz umhüllt, doch verschweigt die Silhouette nichts von der Bewegung. Das ist dieselbe Zeichenschärfe, die in 248 die Rückenlinie des jungen Tobias, in 87 den Umriß der Sitzfigur im Vordergrund zu ziehen vermochte (vgl. dagegen die Rückenlinie des Verkündigungsengels 285). Sie konnte die Füße des Mädchens so zierlich, die Hände und Finger so feingliedrig, den Hals so biegsam machen. Dieselbe Artikulation gliedert das Gruppenensemble. Die überlegt geführten Schatten wirken lösend, besonders aber sorgt die Winkelklarheit im Nebeneinander der Figuren dafür, daß sie sich locker und unbeengt zu bewegen scheinen. Schließlich genügte die einzige Horizontale unten am Bett der Jungfrau, um seinen Aufbau stabil zu machen (vgl. dagegen 419) und mit räumlicher Kraft auszustatten.

Der geschleuderte Schnörkel, der den Nimbus Christi bedeutet, wirkt als ein Fremdkörper; er ist ein Überlebsel des Stils von 419, seine Fortdauer aber auch sonst zu belegen.

Zu dieser Stilgruppe zähle ich auch die Wiener Zeichnung Joseph deutet Pharaos Träume (113). Valentiner hat sie überraschenderweise „um 1630" datiert; daraus entnehme ich, daß ihm der Zusammenhang mit 82, die er „um 1635" ansetzt, entgangen ist. Der Vertikalismus der bildmäßig durchgearbeiteten Komposition, die klare, durchleuchtete Räumlichkeit, die sorgfältige Umtönung der Figuren durch kontrastierendes Hell und Dunkel, die Lavierungen und — in der Höhe — die rauchwolkenartig wirbelnden Linien, die zart andeutende Prägnanz der Mimik (auch der Hände), das Eingehen auf verschiedene Stoffarten stimmen mit jenen, der Josephszeichnung anzureihenden Blättern gut überein.

Ein besonders bedeutendes Meisterwerk sehe ich in der Turiner Anbetung der Könige (300), doch scheint mir Valentiners Datierung „um 1634" ein Fehlgriff zu sein (um zwei Jahre früher als 120, eine charakteristische Zeichnung unserer 2. Gruppe). Unter den von ihm gleichzeitig erachteten Blättern gestattet nach meiner Ansicht keines eine Anknüpfung [1]). Weder die stille Andacht der beiden knieenden Weisen, noch der würdevolle Schritt des patriarchalischen dritten Königs finden in der drängenden Erregtheit jener Jahre vergleichbares. Die Gemessenheit des Ausdrucks verbindet sich mit einem ruhigen Vortrag der Handlung; die wohl disponierte Gruppenabfolge betont statt der Heftigkeit eines erregten Strebens die Feierlichkeit einer frommen Huldigung. Dazu verhilft die Ruhe der Vertikalen und der Isokephalie, in der linken Bildhälfte durch eine überragende Hebung, in der rechten durch eine Senkung rhythmisch gegliedert. Diese Kunst der Komposition und einer schönen Phrasierung der Handlung, der ersten Hälfte der 30er Jahre fremd, erreichte ihre herrlichste Wirkung erst um 1639 in der Radierung der Darstellung Christi im Tempel (B. 49). Sehe ich aber von dieser Beziehung, die durch weitere Analogien zu vermehren ist, einstweilen ab, so darf der Zusammenhang zwischen der Anbetung der Könige und der Enthauptung Johannes des Täufers (279 „um 1636") nicht außer acht bleiben. Die skizzenhaften Umrisse der Nebenfiguren überzeugen von der Stilverwandtschaft; ein malerischer Effekt: eine Vordergrundsfigur steht als dunkle Silhouette vor leuchtenden Nachbarn, wiederholt sich ebenfalls (vgl. 113). Nun führt die Enthauptung des Johannes in die Nähe der Josephszeichnung (87), lenkt aber auch zu 117 hinüber: ein Kopf am linken Bildrand (mit schiefsitzendem Barett) gleicht dem Josephsbruder hinter dem Sprecher. Diese doppelte Beziehung trifft auch bei der Anbetung der Könige zu. In den Köpfen sich unterhaltender Nebenpersonen spielt noch der Motivenschatz der Josephszeichnung, auch ein halb beschattetes, zurückgeschobenes Gesicht findet sich; die Typen haben ebenfalls dort Verwandte. Ferner klingt die Tobiaszeichnung 248 an; Überschneidungen sind auch dort üblich, Bewegung und Zeichnung des Mannes, der den Mohren am Arm berührt, passen zu dem jungen Tobias, der Knabe (links vorn) zu dem Engel Raffael. Vor allem aber stimmt der Vertikalismus und die schlanke Biegsamkeit der Figuren, die überlegte Beleuchtung und die zügige Linie mit den Blättern der Josephsgruppe überein; gelangten doch auch die Figuren des Gefolges aus ihrer flächenhaften Bindung noch nicht zur Freiheit mit weiterem Spielraum. Trotzdem dürfen Hinweise auf die nächstfolgende Stilgruppe nicht unterschätzt werden. Der langbärtige Kopf des ehrwürdigen Königs findet erst später seine Verwandten (142, 358), sein wulstiger Mützenrand stimmt mit dem des Jakob (118) überein. Doch überzeugt ein Blick auf seine Füße, daß sein Auftreten noch keine künstlerisch beredte Form gefunden hat, noch nicht sinnlich erlebt ist. Die Zeichnung trägt die Merkmale einer Stilmischung.

5. Die Stilgleichheit zweier demselben Thema gewidmeten Zeichnungen Josephs Brüder bitten Jakob um Benjamin (117 und 118, Abb. 6) ist evident und von Valentiner nicht verkannt worden. Die Eigenschaften der Form lassen sich folgendermaßen zusammenfassen. Bühnenmäßig dehnt sich der Raum in die Breite und in die Tiefe. Luftig und heiter öffnet sich das Bild. Der über Stufen ansteigende Boden trägt mit Sicherheit die Figuren. Ihre wohlberechnete Komposition sorgt dafür, den Hauptpersonen die Führung zu sichern und durch rahmende Nebenpersonen die Handlung zu konzentrieren. Der Standort der Figuren bleibt nirgends fraglich. Lose, mit weiten Zwischenräumen treten sie auseinander und hintereinander. Das Bild und die Gruppe setzen sich aus selbständigen isolierbaren, abgerundeten Teileinheiten zusammen. Eindrucksvoll spricht das Einzeldasein jeder Gestalt dank der formbildenden Kraft der Umrißlinie und der Schatten, die der Modellierung Relief geben; auch an der Einzelfigur ist Teil für Teil für sich geformt. Die sinnliche Kraft der Erscheinung, die Gewalt des Räumlichen und die Üppigkeit der Plastik untersetzter, wuchtiger Körper, rundlich umschrieben, blockhaft gedrungen, trennen diese Blätter [2]) von denen der vorigen Gruppe. Man genießt die Nähe kräftig gewachsener, vollentwickelter Natur.

---

1) Vielleicht hat Valentiner an das Petersburger Thomas-Wunder (1634) gedacht; ich sehe aber keine genauere Stilverwandtschaft mit diesem Gemälde.

2) Im Gegensatze zu der malerischen Anschauung der 2. Stilgruppe (s. o. S. 165 Anm. 1) darf der Charakter dieser Zeichnungen bildnerisch heißen.

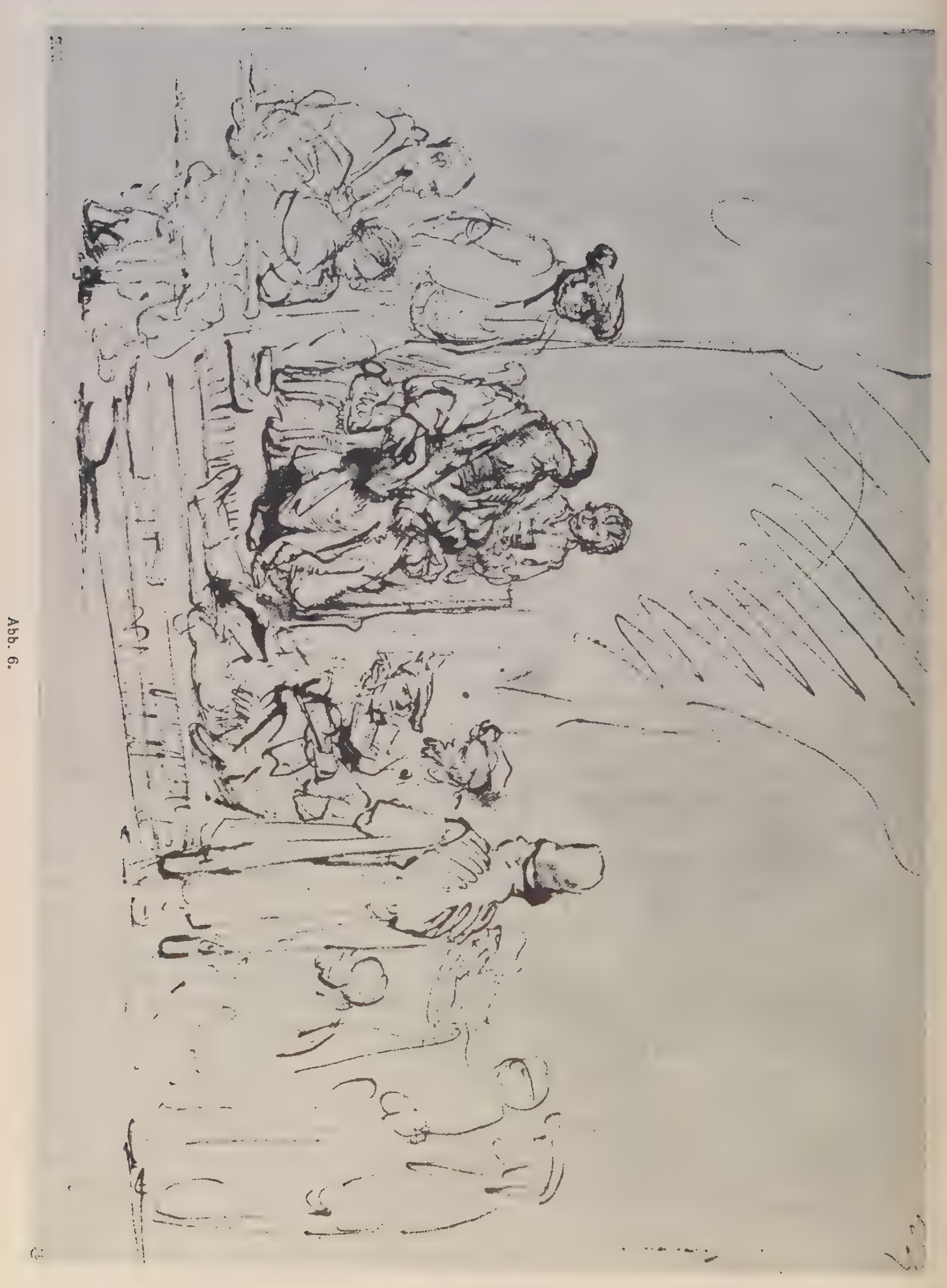


Abb. 6.

Das rationale Verfahren, ein Ganzes aus selbständig durchgebildeten Elementen aufzubauen, kehrt in den genauen, miniaturhaft oder stecherisch scharfen (auch die Nahsicht befriedigenden) Details wieder, in den interessant — aber nicht forziert — differenzierten, mimisch pointierten Physiognomien, in den höchst sicher skizzierten Händen, in den ausdrucksvoll auftretenden Füßen (Stehfiguren). So bleibt in diesen Zeichnungen nichts Unbestimmtes, nichts Amorphes oder was der augenfälligen Begründung des plastischen oder räumlichen Zusammenhanges entbehrte, sondern alles ist klar organisiert und treibt ein offenes Spiel. Die Linie hat ihren selbstherrlichen Flug eingestellt, sie umspannt die Körperform und ohne Unterbrechung schließt eine Linie an die andere an. Charakteristisch ist jedoch die Verbindung dieser Formenstrenge mit einem Liniencharakter, in dem das barocke Stilgefühl des Zeichners sich betätigte. Es sind kurzläufige und wölbungsreiche Kurven; sie biegen sich wie Muschelränder (118: Vordergrundsfiguren links) und geben der Form etwas knolliges, buckelig muskulöses (verschieden von der zügigen Schlankheit der vorigen Stilgruppe); zu ihnen paßt ein knorriges Profil (vgl. Lionardo) und vor allem die krause Biegung schauchartig sich windender, schwellend sich hebender Hüte, Mützen und Barette.

Es scheint mir nun nicht zweifelhaft, daß die Louvrezeichnung Predigt Christi (358 „um 1639") den gleichen Stil hat. Vor allem gehört hierher die Simsonzeichnung (142). Ich kann von einer durchgehenden Vergleichung absehen. Die früheren Bemerkungen (s. o. S. 162f.) sind jedoch durch die Feststellung zu ergänzen, daß Simsons Profil auf 118 und 358 genaue Gegenstücke hat. Dann muß aber auch der Verlorene Sohn (386 „um 1634") als ein Erzeugnis dieses Stils gelten. Die Linie liebt rundliche Schwellungen; dadurch ist der Kopf der stehenden Dirne dem Kopf Benjamins auf 118 und der Kopf des rechts sitzenden Mädchens dem Kopf links vorn auf 118 sehr verwandt geworden. Die weichen, sauber umgrenzten Gesichter, die zierlichen Hände mit zart und bestimmt differenzierten Fingern, das Geringel der korallenförmigen Haare, zeigen dasselbe Stilgefühl. Die sichere Bewältigung komplizierter Verkürzungen entspricht der entwickelten Stufe der Raumgestaltung Rembrandts; Repoussoir und Kulisse helfen die Räumlichkeit klären. Eindeutige Umrisse und Tongegensätze sorgen für den Zusammenhalt der Figur, wohlberechnete Schatten für eine kräftige Modellierung. Ebenso weit wie die Simsonzeichnung steht dieses Blatt mit seiner sicheren Formenbildung von dem Dresdener Lot ab.

Noch ein Blatt hat, wie ich glaube, in dieser Gruppe seine Stelle: die Mosesfindung der Samml. Hofstede de Groot (123). Valentiner datiert „um 1635" unter Berufung auf das Gemälde der Samml. Johnson in Philadelphia; er widerspricht F. Becker (Handz. aus der Samml. Hofstede de Groot 1923 Nr. 19), der 1640 vorschlug. Nun beruht aber die Verbindung der Zeichnung mit dem Gemälde auf nichts anderem als auf dem gemeinsamen Gegenstand der Darstellung; formal stimmt nichts überein. Es kommt mir auf eine zutreffende Beschreibung des Stils der Zeichnung an. Von vornherein ist unwahrscheinlich, daß dieses Werk einer äußerst verfeinerten, schlagkräftigen Skizzierung früher entstand als z. B. 154. Der Grad der Durcharbeitung ist kaum größer als in der Johannesenthauptung (278 s. o. S. 164), aber die Form ist ganz anders konzipiert: In der Johannesenthauptung die langsausende, ausfahrende, ungegliederte Linie, in der Mosesfindung ein scharf artikulierender Vortrag, und gerade die Prägnanz der Winkel und Gelenke macht diese Zeichnung reich, das Spiel der Form interessant, hebt sie weit über die allgemeine schematisierende Art jenes anderen Blattes hinaus. Schon die Bildgestaltung, die die Profilstellung wählt, gehorcht einem Streben nach scharf sich gliedernder Form. Es verrät sich auch in den Bewegungen; trotz der sparsamen Mittel ist die Artikulation der Glieder schlagend getroffen (zumal bei der Kniefigur, aber auch bei den Stehfiguren: linker Arm der Königstochter). Dazu kommen die formreichen Silhouetten der Gesichter (vgl. 302), Hände und Gesten mit der Steigerung einer gradweisen Ablösung der Glieder vom Körper (von rechts nach links). Wieviel räumliches Leben spielt in der Gruppe durch das winkelscharfe Gegeneinander verschiedener Körperansichten. Verkürzungen und Überschneidungen schaffen dieselbe Wirkung. Aus mehreren rundlichen Abschnitten zusammengesetzt fiel der linke Arm der Knieenden dem der Delila (142) analog aus. Formbezeichnende, runde Modellierungslinien an der Wange der Königstochter geben dem Gesicht die kräftige Plastik der Jakobszeichnungen (117 u. 118). Die dünnlinge Skizze muß mit den vorsichtig angelegten Figuren 117 und 118 zusammengenommen werden.

Gerade der herbe Kunstverstand der klar und scharf gliedernden Formen- und Gruppenbildung — trotz der Kürze des Ausdrucks — trennt dieses Werk von der Handschrift des F. Bol und seiner nebelhaft verschleiernden Weise; es war ein Irrtum von L. Münz, in diesem Meisterwerk den Schüler sehen zu wollen. Diese Zeichnung beweist vielmehr, daß Rembrandts Phantasie der gegliederten und geklärten Form, die er langsam eroberte und vollends beherrschte, so sicher Herr geworden war, daß nun nur wenige Andeutungen genügten, um sie mit den Mitteln der Zeichnung sprechen zu lassen.

Die fünf Stilgruppen ordnen sich in der Abfolge der Entwicklungsstufen des jungen Rembrandt während der 30er Jahren. Ich berufe mich auf die Stilentwicklung der Radierungen.

Gruppenweis entsprechen die Zeichnungen den Radierungen folgendermaßen:

die 1. Gruppe den Radierungen von 1630—32,
die 2. Gruppe denen von 1633—34,
die 3. Gruppe denen von 1634—35,
die 4. Gruppe denen von 1635—36,
die 5. Gruppe denen von 1637—38.

Diese Daten werden durch einzelne Beziehungen zwischen Zeichnungen und Radierungen bzw. Gemälden vielfach bestätigt.

1. Gruppe. Die in diesen Zeichnungen niedergelegte Formanschauung läßt sich entwicklungsgeschichtlich an die Kunst des Jan und Jakob Pynas anknüpfen, steht aber auch der Weise des Jan Lievens nahe. Durch solche Zusammenhänge werden diese Blätter in die letzten Leidener Jahre verwiesen. Die stilverwandte Londoner Rötelzeichnung: Grablegung Christi (verändert aus einer Lazaruserweckung unter Benutzung der Lievensradierung) ist 1630 datiert. Auch sie empfiehlt also für die ganze Gruppe den Beginn der 30er Jahre.

Die Enthauptung Johannes d. T. (278) darf als Vorzeichnung für die (bestrittene) Radierung B. 93 angesprochen werden; diese ist eher 1631 als 1630 zu datieren (Schlagschatten; v. Seidlitz Nr. 93: um 1631). Jakobs Klage über Josephs blutigen Rock (97) behandelt das Thema der Radierung B. 38, paßt aber nicht genau genug, um als Vorzeichnung gelten zu können [1]). Die Figuren der Zeichnung haben nirgends soviele Verwandte, wie unter den Zuschauern der großen Lazaruserweckung (B. 73, um 1631 –2). Zum Kopf Jakobs bieten die Radierungen B. 121 und 152 (beide 1632) die nächsten Vergleiche, unter den Gemälden Petrus im Gefängnis (B. 41, 1631). Deshalb wird die Zeichnung 1631—32 anzusetzen sein [2]).

2. Gruppe [3]). Die affektvolle Erzählung, die Motivenfülle der Bildgestaltung, die Bereicherung der Linienbewegung (unter Bevorzugung der Wellenlinie) stechen von der ersten Gruppe so kräftig ab, daß sie kaum ohne äußere Anregung in Rembrandt erweckt sein dürften. Am meisten Anrecht darauf hat (nächst Rubens) Pieter Lastman. In den drei Nachzeichnungen Rembrandts nach Gemälden seines einstigen Lehrers haben wir Zeugnisse genug dafür, daß Rembrandts abermalige Begegnung mit ihm in Amsterdam den Ehrgeiz des Schülers angeregt hat. Diese Erwägung macht die ersten Amsterdamer Jahre Rembrandts als Entstehungszeit dieser Gruppe wahrscheinlich.

Die Technik der Schattenschraffuren ist der 1633 datierten Frankfurter Kreidezeichnung (Valentiner 42) geläufig. Die Wellenlinie gibt den Figuren der Haarlemer Kreidezeichnung: Christus unter seinen Jüngern (Valentiner 363) ihren Schwung; dieses Blatt fordert auch für anderes zum Vergleich heraus; es trägt das Datum 1634.

---

[1]) Seiner Datierung der Zeichnung „um 1630" fügt Valentiner den Zusatz bei: „Vielleicht in Zusammenhang mit der Radierung B. 38 entstanden, die übrigens eher um 1629/30 als, wie man meist angibt, um 1632 angesetzt werden müßte". Diese Behauptung hält nicht Stich. Der gesteigerte Affekt (nicht nur in der Mimik der Köpfe, sondern auch in den ausfahrenden Gesten) ist ein Hauptbemühen Rembrandts in der ersten Hälfte der 30er Jahre. In der Komposition sind die Schräglinien und die Diagonale Vorzeichen für die Proserpina und Künftiges. Die scharfen Schlagschatten sind wie bei der Londoner Lotzeichnung (1631 s. u. S. 176, Anm. 2), die starken Gegensätze Hell auf Dunkel und Dunkel auf Hell wie in den Radierungen B. 73 (um 1631), 101 (1632) und 121 (1632). Der Strich versucht erfolgreich verschiedenartige Stofflichkeiten. Der Knabe mit dem Lockenkopf bewegt sich wie ein Jünger auf dem Petrusschifflein (1633), wie einer der Ankläger auf dem Großen Ecce Homo (1634) und wie die Frau des Schiffsbaumeisters (1633). Ich sehe keinen Grund, der die bisher übliche Datierung um 1632—33 widerlegte; vgl. W. von Seidlitz Nr. 38 mit dem Hinweis auf Hinds Vermutung, die Jahreszahl 1633 befinde sich unter den Schraffuren der rechten unteren Ecke. Hind, Rembrandts Etchings (1912), 106 Nr. 104.

[2]) In diese Stilgruppe fügt sich nebst anderen Blättern die von O. Benesch, Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst XLVIII, 1925, 26 ff. mit Recht für Rembrandt in Anspruch genommene Kreidezeichnung: Taufe des Kämmerers (München) ein.

[3]) Dieser Gruppe sind die folgenden Blätter anzuschließen (Zeichnungen, die ich nicht erwähne, scheinen mir nicht echt): 52, 60 (nicht um 1628—30), 104, 114, (nicht um 1630), 120, 132, 190, 208 (?), 260 (?), 312 (?), 417, 420, 421 (die von F. Saxl, Oud Holland XLI, 1923—24, 145 ff. vertretene Datierung in die 50er Jahre scheint mir nicht richtig zu sein).

Der Kopftypus Christi in 395 und 419 ist dem Christuskopf des Petersburger Thomaswunders so ähnlich, daß er mit ihm gleichzeitig, d. h. 1634 entstanden sein muß (vgl. auch die Radierung B. 68). Gebärde und Tracht des Ahasver auf der Bremer Zeichnung (204) gleichen denen des Belsazar auf dem Gemälde beim Earl of Derby sosehr, daß beide nur aus einer Erfindung stammen können; das Gemälde ist um 1634 entstanden. Einen weiteren Hinweis auf 1634 bietet die Ähnlichkeit des Lot (43) mit Christus in der Radierung B. 71 und die Verwandtschaft der stehenden Lottochter mit einem Jünger auf dem Petersburger Thomaswunder. Der Kopftypus des Lot (vgl. 106, 120) ist in Radierungen schon um 1630 nachweisbar, aber auch dem blinden Rommelpotspeler (B. 119) eigen, der 1634—35 radiert wurde; noch mehr eignet er dem Verwundeten der Radierung des Samariters (B. 90, 1633). Künstliche Überschneidungen wie in 299 sind in der Grisaille des Ecce Homo (London 1634) anzutreffen.

3. Gruppe [1]). Für 134 und 154 konnte bereits auf die Radierung der Verkündigung an die Hirten (B. 44, 1634) verwiesen werden (s. o. S. 168). Der Zusammenhang dieser Zeichnungen mit der Stilstufe von 1633—34 (s. o. S. 167f) kommt auch in den Anklängen mancher Einzelmotive an Gemälde und Radierungen jener Jahre zum Ausdruck. In dem Kopf des Manoah ist der Pilatus von B. 77 (vgl. die Londoner Grisaille von 1634), in dem Frauenkopf die Maria der Petersburger Kreuzabnahme (1634) wiederzuerkennen; der zurückschreckende Mann 154 erinnert außer an B. 44 an den Thomas des Petersburger Bildes. Andererseits hat die augenblickliche Erschütterung sowie der Diagonalschwung in der Tempelreinigung (B. 69, 1635) und in der Simsonblendung (Frankfurt 1636) Analogien; der Kontrast ebendort und in der Radierung der Stephanussteinigung (B. 97, 1635; vgl. B. 91, 1636). Enger als mit dem Pariser Tobiasbild (1637), auf das Valentiner, Lilienfeld folgend, die Manoahzeichnung bezieht, ist ihre Verbindung mit dem Petersburger Isaakopfer (1635) [2]). Die Frau des Manoah und die Dienerin der Judith (215) haben in der Berliner Kreuztragungszeichnung (um 1635), Susanna (259) in der Mutter des unartigen Knaben (Berlin, durch den Dresdener Ganymed und die Pfannkuchenbäckerin für 1635 gesichert) Gegenstücke.

4. Gruppe [3]). Halbbeschattete Köpfe, genau wie in 87, 275, 418 gibt es in den Radierungen B. 69 und 97 (beide 1635). Die Studie zur Berliner Johannespredigt (275), im Mittelstück des Bildes, nicht auf den Anstückungsstreifen der Leinwand benutzt, wird durch das Gemälde ebenfalls auf 1635 festgelegt. Noch zwingender ist vielleicht die Beziehung beider Blätter zur Berliner Nachzeichnung nach Lionardos Abendmahl (1635). Die Zeichnung 87 ist demnach 1635 entstanden und dem Gemälde (Bode 212, 1636), nicht der Radierung (B. 37, 1638) nächst vorangegangen. Folglich werden auch die beiden Tobiasblätter 247/8 auf 1635/6 festgelegt, d. h. sie können als Vorstudien für das Gemälde gleichen Themas (Bode 216, 1636) gelten. Josephs Deutung der Träume Pharaos (113) findet Valentiner „ganz im Geist der Gemälde Rembrandts um 1629/30 komponiert" (S. 469) und nennt noch genauer den Frankfurter Saul (Anm. zu Nr. 114). Ich verstehe diese Verbindung nicht, sehe nichts Verwandtes. Ähnlich komponiert ist doch wohl erst „Mardochai vor Ahasver und Esther" (Bayonne, Bode 213, um 1634). Doch ist die Zeichnung straffer gebaut und darf deshalb auch aus diesen Gründen um 1635—36 datiert werden. Die Enthauptung des Johannes (279), zur 5. Gruppe überleitend (s. o. S. 171), rückt auch deshalb an 1637 heran, weil sie ihre ähnlichsten Gegenbilder in dem Pariser Tobiasgemälde (1637) besitzt. Nicht nur der Kopftypus des Johannes (und seine Verkürzung, vgl. 425) paßt zu dem des greisen Tobias, erst recht die Zusammenstellung der jugendlichen Frau mit der Greisin, der sich duckende Hund zu ihren Füßen, die Stellung der Gruppe auf zwei Treppenstufen, sind hier und dort in der Erfindung kaum voneinander zu trennen.

---

[1]) Zu ihr rechne ich ferner 45, 70, 133 (wenn echt, keinesfalls um 1635—40), 146, 264, 274 (1635), 321 (nicht um 1632), 351, 396 (?), 434, 435 (nicht um 1630).

[2]) Die Londoner voll signierte Rötel- und Kreidezeichnung (48, „1635—36") gibt Valentiner (S. 465) als eine Studie Rembrandts für das Münchener Gemälde aus. Nun ist aber die Verkürzung des Engels das einzig Verwandte, in allem anderen folgt die Münchener Variante (1636) dem Petersburger Original (1635). Sollte ein Schüler eine eigens angefertigte Zeichnung des Meisters so unaufmerksam befolgt und sollte der Meister geduldet haben, daß der Schüler statt einer Variante eine Kopie des Gemäldes lieferte? Wir beobachten jedoch (Repertorium f. Kunstw. 1918, 46 ff.), daß Rembrandt Verkürzungen in Vorzeichnungen bei ihrer Verwendung in einem eigenhändigen Gemälde beseitigte und durch eine unverkürzte Form ersetzte (vgl. auch den linken Arm Abrahams). Es steht deshalb nichts im Wege, die Londoner Zeichnung als eine Studie Rembrandts für sein eigenes, das Petersburger Bild zu erklären und demgemäß eher vor als nach 1635 zu datieren (vgl. Hofstede de Groot, Bredius-Bundel 1915, 84 f.).

[3]) Ihr reihe ich außerdem an: 36 (keinesfalls um 1629/30), 37, 53, 55 (vgl. 89), 62 (?), 71 (?), 81, 88, 89, 145, 147, 173, 256, 306 (nicht um 1633), 320, 324, 352, 362, 387, 388, 425.

5. Gruppe [1]). Ähnliche Motive verbinden die Blätter 117 und 118 mit drei Gemälden und einer Radierung. In 117 ähnelt der Sprecher in Typus und Bewegung, aber auch in der Gruppierung mit seinem Nebenmann dem Helfer, der in der Münchener Grablegung die Füße Christi unterstützt, samt seinem Nachbarn. Die Entstehungsgeschichte des Bildes ist nicht leicht aufzuklären, doch gehören, wie ich glaube, jene Figuren zu den spätesten der Komposition, sind also 1637—38 entstanden. Auf 1638 führt auch die Dresdener Simsonhochzeit; manche Typen und Kostümstücke (Barette) haben die Zeichnungen mit diesem Gemälde gemeinsam. Vollends stimmen Schnitt und Haltung des Kopfes des Sprechers (118) mit dem Adam der Radierung B. 28 (1638) überein. Weniger genau sind Entsprechungen mit dem Petersburger „Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg" (B. 220, 1637; vgl. Jakob und den Herrn und einige Nebenfiguren). Der Simsonkopf (142) kommt dem Profilkopf des Helden auf dem Dresdener Gemälde nahe. Nicht nur die Stilverwandtschaft unter den Zeichnungen, auch der Zusammenhang mit demselben Gemälde nötigt mich also dazu, die Simsonzeichnung zusammen mit jenen Blättern der Jakobsgeschichte auf 1637/38 zu datieren. In der Simsonhochzeit findet auch der Verlorene Sohn (386) seine Anknüpfungen. Wenn schließlich die Pariser Predigt Christi (358) wirklich dem Ideenkreis des Hundertguldenblattes angehört und diese Radierung schon am Ende der 30er Jahre in Arbeit war, legt auch diese Beziehung das Jahr 1638 nahe.

Aus meinen Untersuchungen folgt zunächst die grundsätzliche Feststellung: die Stilentwicklung der Zeichenkunst Rembrandts ging während den 30er Jahren mit derjenigen seiner Radier- und Malkunst parallel und nicht ihr voran. Der von M. J. Friedländer (Zeitschr. f. b. Kunst 1915, 214) aufgestellte Satz, Rembrandt der Zeichner sei dem Maler um einige Schritte voraus gewesen, bewahrheitet sich also nach meinen Ermittlungen wenigstens für die 30er Jahre nicht.

Außerdem ergibt sich, daß alle Zeichnungen, die Valentiner um 1630 oder gar in die 20er Jahre datierte [2]), um einige Jahre später und nicht wenige, die er der ersten Hälfte der 30er Jahre zurechnete,

---

[1]) Zugehörig sind noch die Nummern: 14, 15, 18, 19, 20, 31, 56, 302, 322, 440.

Folgende Zeichnungen müssen nach meiner Ansicht aus den 30er Jahren ausscheiden: 233 (um 1648—50), 346 (wenn echt um 1645, vgl. 409), 422 (um 1652).

[2]) Es bleiben noch drei Zeichnungen übrig, die Valentiner — abermals ohne Begründung — um 1628—30 datierte:

1. Lot und seine Töchter (41). Diese Rötel- und schwarze Kreidezeichnung hat J. J. van Vliet für eine 1631 datierte Radierung vorgelegen und kann deshalb nicht später entstanden sein (auf Grund der Inschrift auf der Radierung, die ein Gemälde als Vorlage vermuten ließ, hatte Valentiner sie im Gemäldeband der Klassiker der Kunst 521 unter „verschollenen Gemälden" Rembrandts abgebildet mit dem Datum „um 1633—34"). Warum wird nun die Zeichnung 1628—30, nicht 1631 datiert? Es scheint die Erwägung zugrunde zu liegen, obwohl van Vliet die Zeichnung radierte, habe Rembrandt ursprünglich nicht an diesen Zweck gedacht; die Zeichnung könnte also um einiges früher entstanden sein. Indessen ist sie unter Rembrandts Zeichnungen eine Seltenheit wegen ihrer gemäldeähnlichen Genauigkeit. Darin gleichen ihr jedoch die Vorzeichnungen für die Radierungen B. 201 und 271. Eine Parallele unter Rembrandts Gemälden ist die Londoner Grisaille, nach der die Radierung B. 77 gearbeitet wurde. Bildmäßig eingehende Vorlagen hat Rembrandt also gelegentlich einer Radierung vorangehen lassen. Folglich wird auch die Londoner Lotzeichnung als Vorzeichnung für eine Radierung bestimmt gewesen sein, und doch wohl für keine andere als die von van Vliet gearbeitete; sie müßte also gleichfalls um 1631 datiert werden, wenn der Stil nicht widerspricht. Valentiner betonte im Gemäldeband Zusammenhänge mit Werken der vorgeschrittenen 30er Jahre. Nähere Verwandte gibt es jedoch in Bildern von 1630 und 1631. Die Szenerie kehrt in dem trauernden Jeremias (Bode 39, 1630) wieder, Lot und die Tochter zur Rechten haben in der Lazaruserweckung (5. Zustand, um 1631—32) Analogien, die zweite Tochter in der Maria der Münchener Heil. Familie (1631) und in der Phryne der Liechtensteingalerie (1632). Die Virtuosität der Schlagschatten zeichnet den Stockholmer Anastasius (1631), die Münchener Heil. Familie (1631), das Selbstbildnis (Dutuit, 1631) und das Gegenstück (Samml. Schickler) aus. Die Stilmerkmale unterstützen also die Feststellung, daß die Zeichnung im Jahr 1631 der Radierung unmittelbar voranging.

2. Die Sunamitin vor Elisa? (189). „Wenn eigenhändig, um 1629 (teilweise von anderer Hand ergänzt)". Erinnert an Bettlerradierungen um 1630. Die Echtheit ist jedoch so zweifelhaft, auch von Wichmann (Nr. 59) mit Nachdruck bestritten, daß das Datum um 1629 nicht begründet werden kann.

3. Die Begegnung Davids und Abigails (161). „Wenn eigenhändig, um 1630". „Wohl von einem Schüler, obgleich manche Stellen . . . Rembrandts Hand zu verraten scheinen (korrigierte

erst nach 1635 entstanden sind. Es scheint mir also nicht berechtigt, vor den in diesem ersten Band veröffentlichten Zeichnungen den bisherigen Grundsatz: erst von 1630 an kennen wir Rembrandt als Zeichner, preiszugeben. Andererseits rückt das Gros dieser Zeichnungen zeitlich beträchtlich dichter zusammen, als Valentiner vermutete. Die Jahre 1633—38 sind für Rembrandt eine Zeit fruchtbarster Zeichenlust gewesen; es waren die Jahre, in denen sich der Stilwandel vorbereitete, der zu der Kunst der 40er Jahre überleitete.

Bei der Schwierigkeit der Probleme kann ich nicht erwarten, in jeder Einzelfrage das allein Mögliche getroffen zu haben. Die Zukunft wird vielleicht für dieses oder jenes Blatt ein genaueres Datum erschließen. Aber die Stilgruppen, die ich zu ordnen versuchte, werden, wie ich hoffe, zusammenhalten, und ihre zeitliche Abfolge dürfte, wenn auch hier und da um ein Jahr verschiebbar, mit dem Aufstieg Rembrandts vom Beginn der 30er Jahre bis 1638 in richtigem Einklang stehen.

Diese Entwicklung verläuft nicht stetig; ein Wandel liegt zwischen der ersten und der zweiten Hälfte des Jahrzehnts, der Umschwung im Jahr 1635. Vielleicht reichen die uns erhaltenen Monumente aus, um den Wendepunkt bestimmen zu können. Nirgends scheint er mir so greifbar, wie in der 1635 datierten Berliner Federzeichnung nach Lionardos Abendmahl, dieser dritten Fassung der Rembrandtschen Kopie.

Sie wird in der Regel als eine Steigerung der ersten getreueren und demgemäß renaissancegerechteren Kopie (Dresden) ins Barocke ausgelegt (Asymmetrie, dichtere Ballung der Figuren um den verkürzten Tisch, höher und tiefer schlagender Wogengang der Gruppenumrisse). Es ist eine Steigerung, derjenigen nicht unähnlich, die von der Rötelzeichnung nach Lastmans Susanna zu der Berliner Federzeichnung führte [1]). Wie aber in der Manoahzeichnung und in der Berliner Kreuztragung unter dem Wirbel der Kurven die Körper festere Gestalt und gegliederte Sprache gewannen, so sollte auch an der Berliner Abendmahlszeichnung das jener Beflügelung entgegengesetzte Streben nicht unbeachtet bleiben: Figuren oder Figurenteile, die in der ersten Nachzeichnung unentwickelt, bruchstückhaft, beengt, versteckt geblieben waren, wurden vollständiger entfaltet, freigelegt, herausgehoben, vollwertig in die Szene gesetzt. Diese Klärung kam den vordem am meisten reduzierten Figuren am stärksten zugute; sie wurden hochgerückt. Sie sind es vornehmlich, die im Wogengang des Gruppenumrisses die Gipfel bezeichnen; mit anderen Worten, diese Wogengipfel sind nicht nur aus dem Liniengefühl und dem Bewegungstrieb des Zeichners zu erklären, sie ergaben sich, indem die Figuren zu freierem Dasein erlöst wurden [2]).

In der ersten Zeichnung wurde außerdem die Schaubarkeit der Einzelheiten durch zahlreiche Überschneidungen und Durchbrechungen erschwert; Nachbarn und nachbarliche Bewegungen machten sich Konkurrenz. In der letzten Zeichnung wurde jede Einzelfigur als eine selbständige, in sich geschlossene Größe entworfen. Es drängte den Künstler von einer Gruppenverflechtung zu einer Gruppenreihung eindeutig umgrenzter Gestalten; er setzte das Ganze aus vollständigen Teilstücken, nicht mehr aus Bruchstücken zusammen.

In die erste Nachzeichnung war also viel von Rembrandts Stil der ersten 30er Jahre eingegangen. Später kam der niederländische Barockkünstler dahin, die freie und stolze Vollform des Italieners zu bewundern. Diesem neuen Eindruck folgte er und seine Künstlerleidenschaft steigerte ihn zugleich,

---

Schülerzeichnung?)". Ich halte die Echtheit nicht für ausgeschlossen. Die Komposition lehnt sich an Lastman an (vgl. Rembrandts Nachzeichnung nach Lastmans Paulus in Lystra); Lastmansche Gesten und Gruppierungen melden sich auch in Abigail und den beiden Trägern. Dieser Zusammenhang würde eine Datierung in die Nähe der drei uns bekannten Nachzeichnungen nach Lastman empfehlen (um 1633). Der Zeichenstil ist bewegungsreicher als um 1630, die Schraffuren der zweiten Stilgruppe (um 1633—34) sind ausgiebig verwendet. Die Landschaft mutet noch fortschrittlicher an, doch ist der Charakter und die Funktion der Linien ähnlich wie in 299 und 419. Nächst verwandt erscheint mir die Kreidezeichnung der Kreuzaufrichtung der Sammlung Teixeira de Mattos ((HdG. 1362), deren Zusammenhang mit dem Münchener Gemälde wahrscheinlich ist. Es folgt also auch aus dieser Verbindung für 161 eine Datierung „um 1633".

Wichmanns Vorschlag, die Dresdener Zeichnung Nr. 106 „um 1626" zu datieren, entbehrt jeglicher Rechtfertigung.

[1]) Vgl. Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. 1924, 73 ff.

[2]) Der Jünger rechts neben Christus lugt nicht mehr bloß mit der Nasenspitze hervor, man bekommt den ganzen Oberkörper mitsamt dem Arm und den Schwung seiner Gesamtgestalt zu sehen. Ebenso wurde der vorletzte Jünger rechts herausgehoben, der zweite von links, der ehemals nur den Kopf vorstreckte, unterschlagen, die ganze Gruppe zur Linken neu gebaut mit unbeengter Eindruckskraft jeder Figur.

indem er in der dritten Zeichnung alles noch deutlicher ans Licht hob (ohne den Linienschwung preiszugeben).

Rembrandts Schaffen der folgenden Jahre scheint von diesem Erlebnis befruchtet worden zu sein[1]). Künftig werden die Individuen mehr und mehr Herr ihrer selbst, bekommen mehr und mehr Spielraum, werden aus der Kette (in einer Schicht) befreit und lose in verschiedenen Raumschichten auseinandergestellt: dies ist in der Dresdener Simsonhochzeit (1638) geschehen. Die lionardesken Motive in den Zeichnungen 117 und 118 sollen nicht unterschätzt werden; aber das ganz lockere Auseinanderlegen der Figuren war doch ein Erfolg, den erst die letzte der drei Nachzeichnungen nach dem Abendmahl ermöglichte.

Auf die Entwicklung des jungen Rembrandt ging demnach von Lionardos Abendmahl ein bestimmender Einfluß aus. Das Beispiel des Italieners scheint an seinem Formgefühl gebildet und es mit erzogen zu haben. Neue Ausdrucksmittel flossen dem Maler und Zeichner zu.

Mimische Regungen hatte er bisher gern in der forzierten Stärke der Affekte gezeigt; nach nordischer Weise, aber auch nach Art der Anfänger, die durch Heftigkeit am wirksamsten zu sein meinen, war er in der Mimik drastisch gewesen, sogar bis an die Grenze des Grotesken gegangen. Seit 1635 wird sie stiller und beherrscht, prägnant aber nicht laut, fein differenziert statt übertrieben. Abermals bahnte schon die dritte Nachzeichnung nach Lionardo diesen Weg. In langsamem Fortschritt ging Rembrandt alsdann vom Affekt zur ruhigen Beseelung über und erreichte jenes feine Mienenspiel, das keiner Aufregung bedarf, vielmehr schon bei beschaulicher Unterredung eintritt; es gelang ihm sogar, diese Mimik in mehreren Individuen – gleichsam nach den Regeln der Dialektik — zu brechen und zu nüanzieren, so daß das Reden, das Lauschen und das Antworten, Zustimmung und Kritik anschaulich wurden. Um 1638 gewann diese Entspannung des Ausdrucks eine Gehaltenheit, die mit der rational geklärten Bildgestaltung in Einklang steht.

Zudem brachte der Stilwandel eine ungemeine Verfeinerung der Kompositionskunst. Ich meine die Kunst, eine Handlung bildmäßig zu erzählen. Es ist nicht mehr der Zusammensturz der Kräfte und die Haufenbildung. Langsam gewinnen die klaren Richtungen des Raumes, durch die das Bild organisiert wird, Macht; Linienführung und Gruppenordnung bestimmen, wie das Bild abgelesen werden, die Handlung zur Entwicklung kommen soll. Seit 1637 findet der Vortrag jene wunderbar schlichten Phrasierungen, die uns in der Anbetung der Könige (300), in den Jakobszeichnungen (117, 118) und vielleicht am schönsten in der Darstellung Christi im Tempel (B. 49, 1639), sowie in der Londoner Heimsuchung (1640) bezaubern.

Diese Bändigung trug dazu bei, seinen Schöpfungen den Zug des Objektiven zu verleihen. Rembrandt hatte gelernt, daß ein Bild ein Organismus ist und daß es des Körpers bedarf, um die Seele gegenwärtig zu machen. Dieses Eigenleben der Form und der Gebilde suchte er künftig zu gestalten.

Es ist ein eigentümliches, scheinbar widerspruchsvolles Schauspiel, daß dieser Künstler, obwohl er in der Werkstatt eines Romanisten gelernt hatte, in seinen Anfängen weniger klassisch fühlte, als jemals später[2]). Auch der Eindruck von Rubens, der 1633/4 ihn traf, hat ihn nicht umgestimmt. Erst echte Renaissance, auf die ihn sein Auge, nicht eine fremde Lehre verwies, hat sein Formgefühl neuartig beeinflußt, seinen Formensinn allmählich gebildet und seinen Kunstverstand geschult. Aber sicherlich erkennen wir gerade darin die Begabung des Genies, das aus abgeleiteten Mischformen wohl gelegentlich Nahrung zog, aber in den reinen Urformen einer fremden Stilschöpfung das ihm zugehörige empfand. Soweit wir zu verfolgen vermögen, ist Lionardo sein Muster geworden, vielleicht weil Rembrandt aus zwei geschichtlichen Voraussetzungen für ihn empfänglicher sein mochte als für andere Italiener. Einmal war die niederländische Kunst des 16. Jahrhunderts unter Lionardos Licht aufgegangen, und ihr ist Rembrandt verpflichtet gewesen. Außerdem aber hatte Lionardos Kunst die Natur nicht nur als die Grenze, sondern als das Ideal der Stilisierung anerkannt. Durch Lionardo kam Rembrandt auf Tizian (Assunta, Ariost) und auf Raffael (auf den Castiglione, die Madonna della Sedia und auf die Teppiche).

Aus solchen spannungsreichen Erlebnissen verstehe ich Rembrandts Stilentwicklung während den 30er Jahren. Von ihnen geben uns nur seine Zeichnungen Kunde. Sie sind gleichsam die Geheimkammer seiner Kunst. Valentiner hat sie uns weiter geöffnet, als frühere Herausgeber Rembrandtscher Handzeichnungen.

Berlin

Hans Kauffmann

[1]) F. Saxl, Rembrandt und Italien. Oud Holland XLI (1923—24) 145 ff.

[2]) Vgl. O. Benesch, Rembrandts zeichnerische Entwicklung, Österr. Rundschau XIX (1923), 993 ff.

A. E. Brinckmann, „Spätwerke großer Meister", Frankfurter Verlagsanstalt, 1925.

Mit dem Problem des Altersstils hatte man sich bislang nur beiläufig beschäftigt. Allgemein freilich war das Bewußtsein unter den gegenwärtigen Kunsthistorikern, daß die Spätwerke eines Tizian, Hals oder Rembrandt etwas Gemeinsames zeigten. Und daß dieses Gemeinsame nicht nur ein Negatives bedeute, ein Nachlassen der Kräfte, ein Herabsinken der Qualität — solche Aburteile, etwa anläßlich des letzten Hals oder Michelangelo, waren ja in der älteren Literatur (Carl Justi, Thode) noch allenthalben zu finden. Wie man ähnlich lautende Verfalls-Theorien bei zeitlichen Epochen — der Spätantike, dem Barock — bekämpfte, so auch beim persönlichen Spätstil. Das Gemeinsame mußte sich positiv aussprechen lassen, mußte ein Anders-Sein, kein Geringer-Sein darstellen.

Worin nun dieses Anders-Sein bestand, darüber hatten sich gleichfalls ganz allgemein einige Anschauungen gebildet, die auch in der Literatur ihren Niederschlag fanden. Man sprach von der Vereinfachung, der Abklärung in den Spätwerken eines Dürer oder Rembrandt (Wölfflin), machte andererseits auf eine diese Beruhigung durchbrechende spezifische „Wildheit des Greisentums" aufmerksam (Neumann) oder charakterisierte den persönlichen Altersstil analog dem Endstil ganzer Kulturen als eine Hinneigung zum Impressionismus (Hamann). Zu einer gesonderten Untersuchung hatten sich diese Ideen noch nicht verdichtet; die haben wir erst A. E. Brinckmann zu danken.

Was ist seine Ansicht? Brinckmann geht von dem geistigen Wandel aus, den jede innerlich reiche Natur an sich selbst erlebt. Bis zur Mitte der dreißiger Jahre läuft die Jugend. Da wird Fremdes aufgenommen und verarbeitet. Daneben taucht Neues auf; das alles ungeordnet und schwankend. Das Gefühlsmäßige überwiegt die wertende Urteilskraft. — Auf diese erste Phase setzt sich eine zweite, die Reifezeit, deren Charakteristikum gerade die Stetigkeit, sodann die „Einsicht und Erkenntnis der Beziehungen", das „Bewußtsein bestimmter und bestimmender Relationen" ist. — Zu Beginn der sechziger Jahre beginnt die dritte Phase, das Alter. Die Beziehungen zumr Außenwelt treten zurück, „das Ich beginnt sich in sich selbst zu runden", oft in einer ausschließlichen Einstellung auf geistige Inhalte.

Im folgenden Abschnitt wird nun die seelische Haltung der zweiten und dritten Phase in ihren Auswirkungen auf die Formensprache des Künstlers betrachtet. Die Methode ist die des Vergleichs: es wird an der Hand von Abbildungen gefragt, wie ein möglichst verwandtes Thema vom Künstler in dieser und jener Periode verschieden behandelt wird. Dabei ergibt sich kurz zusammenfassend das Folgende. Das Werk der Reifeperiode zeigt nach Zeichnung und Farbe Klarheit und Deutlichkeit sowohl in der Behandlung des Details wie im Bau der Gesamtkomposition. Alles wird gegeneinander ausgewogen, auf Relationen gestellt, entsprechend dem geistigen Bewußtsein der Relationen. Im Alterswerke hingegen werden die Isolierungen aufgehoben, wachsen die Teile zu einheitlicher Verschmolzenheit ineinander, so wie sich dem alten Menschen, der sich von seiner Umgebung gelöst hat, die Welt nur noch in innerer, einheitlicher Schau offenbart.

In einem dritten Abschnitt wird dann das von Brinckmann aufgestellte Gegensatzpaar von „Relation" und „Verschmolzenheit" von den durch Wölfflin für die Entwicklung von Zeitstilen formierten „Grundbegriffen" abgehoben. Die Wölfflinschen Begriffspaare, meint Brinckmann, lassen sich auf die Einzelentwicklung nicht anwenden. Nur die Einzelpersönlichkeit altere, könne demnach ihre Alterspsyche im Kunstwerk zur Schau tragen. Im Wechsel der Zeiten hingegen gäbe es kein Altern, weil immer eine neue Generation das Steuer ergreift. Ferner: Wenn der einzelne Künstler analog der Wölfflinschen Stilentwicklung etwa von der „Vielheit" zur „Einheit" fortschritte, so würde sich der Fall ergeben, daß er in einer Epoche der „Vielheit" im Alter seine eigene „Einheit" erwiese, in einer Epoche der „Einheit" seine vorübergehende „Vielheit" offenbarte, und das sei eine „krause Folgerung". Und endlich: Die Begriffspaare Wölfflins seien rein formale Klassifikationen, während Brinckmanns „Relation" und „Verschmolzenheit" auf psychologischen Tatbeständen beruhten.

Der letzte Abschnitt des Brinckmannschen Buches sucht diese neuerdings wieder allgemein in den Vordergrund tretende Ausdeutung der Kunstgeschichte als „Geistesgeschichte" noch in einigen Einzelfragen für die persönliche Entwicklungslehre zu nutzen. So wird einem mehr beharrenden Typ ein dauernd wandlungsfähiger entgegengestellt, wird dieser wandlungsfähige nach seinem geistigen Ausdruck, nach seiner Stellung zum Eros und zum Göttlichen befragt, wird seine Auswirkung auch auf anderen Gebieten — selbst philosophischen Systemen — kurz gestreift, wird schließlich sein Einfluß auf Mit- und Nachwelt berührt: das alles in einer suggestiven Diktion, reich durchsetzt mit Zitaten der verschiedensten Wissensgebiete.

Wenn ich hier nur zu den Brinckmannschen Hauptthesen einige Erwägungen äußern möchte, so glaube ich am besten von seiner Auseinandersetzung mit Wölfflin den Ausgang zu nehmen. Brinckmann meint, Wölfflin habe sich selbst gegen eine Übertragung seiner Grundbegriffe auf die Entwicklungsphasen des einzelnen Künstlers gewehrt, weil diese Grundbegriffe „unter dem Individuellen" lägen.

Er hat dabei die von Wölfflin im Vorwort der 1. Auflage der „Grundbegriffe" ausgesprochene Vermutung außer Acht gelassen: „Freilich könnte es sein, daß man beim Studium der Einzelentwicklung auf dieselben Gesetzlichkeiten stieße wie bei der Gesamtentwicklung". Die Grundbegriffe liegen „unter dem Individuellen", das will nur besagen, daß sie an die individuelle Färbung des Künstlers nicht gebunden sind, sondern den verschiedensten Charakteren als Sprache zu dienen vermögen. Im 17. Jahrhundert z. B. sind Bernini und Terborch deutlich voneinander differierende Temperamente, aber an dem „Malerischen" des Seicento nehmen sie beide teil. Ebenso würden bei der Stilentwicklung des einzelnen Künstlers die Wandlungs-Merkmale jenseits des besonderen Charakters zu liegen haben; diese Annahme ist ja auch für Brinckmann die Voraussetzung dafür, daß dem Entwicklungsgang der verschiedensten Künstler etwas Gemeinsames innewohnt.

Was ferner den Einwand Brinckmanns betrifft, die Übertragung der Grundbegriffe auf die Künstlerentwicklung zöge es nach sich, daß z. B. in einer auf „Vielheit" gerichteten Zeit der Künstler im Alter zur „Einheit" fortschritte, in einem Zeitalter der „Einheit" mit seiner persönlichen „Vielheit" begönne, also irgendwann einmal dem Zeitcharakter zuwiderlaufe, so wird dabei gar nicht berücksichtigt, daß man die Wölfflinschen Begriffspaare selbstverständlich nur relativ zu verwenden hätte, wollte man mit ihnen die Phasen des einzelnen Künstlers belegen. Um ein Beispiel zu geben: das 17. Jahrhundert trägt nach Wölfflin das Merkmal einer „atektonischen" Formengebung im Gegensatz zur „tektonischen" des Cinquecento. Aber es fällt doch auf, daß z. B. Rembrandt oder Poussin in ihrer Reifephase das tektonische Element entschieden herausarbeiten, während es in den letzten Werken erneuter Umbildung nach der Seite des „Atektonischen" anheimfällt. Dabei wird man sich nun die tektonische Periode dieser Künstler niemals in solcher alle Teile des Bildes ergreifender Durchführung vorzustellen haben wie im 16. Jahrhundert, das sich in seiner Tektonik erfüllt. Ganz allgemein gesprochen: das Tektonische des 17. Jahrhunderts und ebenso das Atektonische des 16. Jahrhunderts ist nur vergleichsweise vorhanden; es wird am besten an den eigenen Werken des Künstlers gemessen.

Schließlich macht Brinckmann geltend, daß Wölfflins „schon ein wenig abgenutzte" Grundbegriffe rein formaler Natur seien, während die Wandlungen des Künstlers auf dem Wandel seiner geistigen Persönlichkeit beruhten. Dabei wird, wie so häufig, der Anschein erweckt, als sei Wölfflin Verfechter einer ausschließlich formalen Kunstgeschichte, gegen die man neuerdings „mißtrauisch geworden" sei. Wölfflin kennt auch die Kunst als Ausdruck einer Zeit, eines Volkes, eines Landes. „Und ebenso", sagt er in seinem Vortrage „Das Problem des Stils in der bildenden Kunst" (Sitzungsberichte der Preußischen Akademie 1912), „hat das einzelne starke künstlerische Individuum seinen Stil, in dem sein persönliches Wesen zur Erscheinung kommt". Die Grundbegriffe werden von ihm nun als eine zweite Wurzel des Stils betrachtet, die er nun freilich gegenüber der Ausdruckswurzel mehr als bloße Sehform behandelt. Man hat dagegen mit Recht den Einwand erhoben, daß auch die „Grundbegriffe" nicht ohne Ausdruck beständen, und Wölfflin hat ja auch — freilich ein wenig schwankend und verschleiert — solche seelischen Einstellungen am Ende zugegeben. Er hat dann nur immer wieder betont, daß diese seine zweite Wurzel gleichwohl von der ersten deutlich zu scheiden sei. Und in der Tat, wenn man zugibt, daß die Spätgotik und der Barock (der italienische wie der antike) vergleichbare Merkmale zeigten, obgleich sie doch aus einer einmaligen historischen Konstellation erwachsen seien, so ist das ein Beweis dafür, daß die Ausdruckskomponente allein zur Erklärung nicht zureicht. Ich folge Wölfflin durchaus in seiner Meinung, daß sich zwei Wurzeln zur Erklärung des Stils sondern lassen, wenn auch für mich der Unterschied nicht darin besteht, daß die eine mit Ausdruck gefüllt, die andere mehr oder weniger ausdrucksleer ist. Sie sind beide Ausdruck eines psychischen Verhaltens. Aber während die erste Wurzel etwas Einmaliges erfaßt, eine besondere, niemals wiederkehrende Situation, betrifft die zweite gerade ein wiederkehrendes Verhalten. Um das an einem Beispiel zu verdeutlichen: Spätgotik und Barock sind als Äußerungen des voneinander verschiedenen 15. und 17. Jahrhunderts auch in ihrem Stile deutlich zu scheiden, und die erste Wurzel des Stils würde diese Sonderart zu erklären haben. Dann aber entdeckt man auch wieder gemeinsame Züge, die mir darin zu beruhen scheinen, daß sie beide Spätstile sind. Das heißt natürlich kein Altern — es treten ja immer neue Generationen auf den Plan —, sondern es heißt, daß die beiden Epochen mit Formen arbeiten, die schon eine längere Zeitspanne verwandt worden sind. Die Spätgotik wirtschaftet immer noch mit denselben Spitzbögen, Pfeilern, Rippen, mit denen die Frühgotik einsetzte; der Barock immer noch mit denselben Architekturformen, die schon die Frührenaissance hervorholte. Oder, um auf die Malerei zu exemplifizieren: der Barock hat im großen Ganzen immer noch die gleiche Anschauung wie die Frührenaissance, daß die Malerei eine Nachahmung der Natur sei, und übt nun doch schon seit Jahrhunderten das Studium ihrer Objekte. Aus solcher Dauer des Umganges ergibt sich eine wiederkehrende seelische Einstellung zu den behandelten Objekten und demzufolge ihre gleichlaufende Verwandlung. Und das übrigen nicht

nur in der bildenden Kunst, sondern auf allen Gebieten, in denen Generationen ein lange gehütetes Erbe antreten: sie sind es insgesamt, die einer Periode den Charakter der Spätzeit verleihen.

Wieweit sind nun solche Gedankengänge auf den Wandel der einzelnen Künstlerpersönlichkeit zu übertragen? Auch da ist eine doppelte Wurzel zu scheiden. Ein Alterswerk Rembrandts erhält seine Bestimmung zunächst einmal aus der entfalteten Persönlichkeit des einmaligen Phänomens Rembrandt. Daneben tritt aber als zweite Wurzel die Erklärung des Rembrandtschen Alterswerkes aus einem typischen Verlauf. Der alte Rembrandt zeigt Merkmale des alten Künstlers, des alten Menschen, die ihn mit anderen alten Künstlern verbinden. Dabei wird man nicht nur das psychische Verhalten zu berücksichtigen haben: auch physische Alterserscheinungen — Veränderungen des Auges — können dem Alterswerk bestimmte Merkmale geben [1]). Beim psychischen Verhalten selbst wird man zunächst die verändernden Faktoren ins Auge fassen, die — entsprechend dem Zeitstile — von der Dauer des Umgangs mit der vom Künstler verwalteten Formensprache angeregt werden. Man beobachtet z. B., daß ein auf die Natur gerichteter Künstler, der in seiner mittleren Periode die Dinge noch in ihrer selbständigen Existenz erfaßte, sie in der Spätzeit dank seiner durch das Alter gewonnenen summarischen Betrachtungsweise mehr zu malerischer Vereinigung führt; oder daß ein Künstler, der in der Reifezeit seine Komposition zu straffer Tektonik gefügt hat, sich im Alter eine souveräne Gelöstheit (Atektonik) erlaubt; kurz, von den Wölfflinschen Grundbegriffen erweisen sich mindestens einige als durchaus geeignet, um sie an den Wandel der persönlichen Formensprache heranzutragen. Ja, sie gewinnen hier noch an Überzeugungskraft, denn wenn es beim Zeitstil schwerer fällt, sich das Werden eines Spätstils bei ständig neu auftretenden Generationen vorzustellen, so ist es hier deutlich an die gleiche Person geknüpft, die in jahrzehntelangem Schaffen ihren Stil verändert. Andererseits fehlt beim einzelnen Künstler die Spannungsweite, welche die Ausdrucksweise von Jahrhunderten auseinanderreißt. Seine Tektonik ist ja, wie wir sahen, innerhalb einer atektonischen Zeitsprache nur vergleichsweise zu verstehen, und ebenso umgekehrt. Das Nähere der Anwendungsweise solcher und vielleicht noch weiterer zu findender Grundbegriffe würde sich aus der Beobachtung von zahlreichen Entwicklungsfällen ergeben, aber hier kommt es mir nur darauf an, die methodischen Voraussetzungen zu klären.

Nun kommen aber für den alten Künstler Motive hinzu, die mit dem Wandel des Zeitstils keine Vergleichbarkeit zeigen. Die resignierende Milde, die sich aus der Fülle der Erlebnisse ergibt, die schwerflüssige Melancholie, die angesichts seines körperlichen Verfalles im Greise zu liegen vermag, die von Neumann hervorgehobene ,,Alterswildheit", die aus seiner Ruhe hier und da jäh hervorbricht, als sammelte das Leben kurz vor dem Erlöschen noch einmal alle seine Kräfte zusammen: das sind Momente, die allein an die Persönlihckeit, an ihr Leben und Sterben, geknüpft sind, und man wird ihren Niederschlag im Kunstwerke ganz jenseits der Wölfflinschen Grundbegriffe aufzuzeigen vermögen. Man wird darum vielleicht einen ,,Spätstil" des alten Künstlers — analog dem Spätstil einer Epoche — von einem spezifischen, nur dem einzelnen Künstler zugehörenden ,,Altersstil" zu scheiden haben, und wenn man innerhalb des Altersstils die vorwiegende Weichheit und Milde gegenüber einer doch mehr sporadisch auftretenden Erregtheit des Greises — sie offenbart sich besonders deutlich z. B. in Rembrandts grinsendem Selbstporträt, in Donatellos San Lorenzo-Kanzeln, in späten Bildern Corinths — mit verschiedenen Worten bezeichnen will, so wird man diese Alterserregtheit als ,,Greisenstil" von dem mehr schleppenden Tempo des ,,Altersstils" sondern, sich aber bewußt bleiben, daß beide nebeneinander zu existieren vermögen.

,,Spätstil" und ,,Alters"- bzw. ,,Greisenstil" werden beim Künstler gewöhnlich gemeinsam auftreten, und sie können dann verstärkend aufeinander wirken, wenn z. B. eine durch die Dauer des Umgangs mit der Natur gewonnene, malerisch-rasche Technik durch die Erregtheit des Greises eine leidenschaftlich die Formen überfegende Pinselsprache erhält. Wer möchte vor solcher, doch vornehmlich aus gesteigerten Ausdrucksimpulsen geborenen Malweise mit Hamann den Altersstil als Impressionismus genügend geklärt erachten?

Es ist aber auch denkbar, daß ein Künstler bereits Merkmale des Spätstils zeigt, während er vom Altersstil mangels an Jahren noch fern ist. Wenn z. B. ein Raffael in der Stanza d'Eliodoro die strenge Tektonik der Stanza della Segnatura zu lockern beginnt — man vergleiche die ,,Schule von Athen" mit der ,,Vertreibung des Heliodor" —, obgleich die beiden Stanzen unmittelbar aufeinander folgen und Raffael damals erst etwa 30 Jahre war, so wird man sich diesen Wandel klar machen aus einem vielleicht durch Frühreife beschleunigten Entwicklungstempo, das den ihm zugehörenden Formenschatz rascher reifen und demgemäß rascher umbilden läßt, als dies durchschnittlich der Fall ist.

---

[1]) Vgl. dazu die Untersuchungen Angeluccis im Archivio d'ottalmologia II, 1895: La funzione visiva dei vecchi e i suoi effetti sull' impiego del colore in pittura.

Wenn ich nach dieser eigenen Stellungnahme zum Problem des persönlichen Altersstils noch einmal zu Brinckmanns Schrift zurückkehre, so möchte ich seine, wie mir scheint durchaus zutreffende Ansicht noch einmal betonen: das Alterswerk ist aus der Psyche des alten Künstlers, des alten Menschen zu verstehen. Zu der Charakteristik des alten Menschen steuert denn auch Brinckmann ganz besonders aufschlußreiche psychologische Beobachtungen bei. Aber in der Meinung, die Wölfflinschen Begriffspaare als rein formaler Natur für die Ausdeutung persönlicher Stilwandlungen ablehnen zu müssen, sah er sich genötigt, nach anderen Begriffen zu suchen, von denen nach seinem Willen keine Brücke zu Wölfflin hinüberführt. Hätte er hingegen die „Grundbegriffe" als Ausdrucksweisen interpretiert — eine Korrektur, die man an Wölfflin allgemein wird vornehmen dürfen —, so hätte er sich gewiß eher bereit gefunden, sie auf ihre Verwendbarkeit für den persönlichen Stilwandel zu untersuchen. Er hätte dann doch gefunden, daß seine „Relation" und „Verschmolzenheit", besonders in der Art, wie er sie in den Bildanalysen praktisch anwendet, sich in vielen Punkten mit den Wölfflinschen Begriffspaaren berührt. Nur daß sich bei Wölfflin mit der größeren Anzahl der Begriffspaare naturgemäß viel feinere Differenzierungen verbinden als bei Brinckmann, der den weitverzweigten und, wie ich gezeigt habe, mit Wölfflins Grundbegriffen keineswegs erschöpften Komplex des persönlichen Altersstils mit seinen zwei Begriffen etwas gar zu einfach zu decken vermeint.

Aber das scheint mir überhaupt das Schicksal der Wölfflinschen Ideen zu sein: sie werden genau befolgt oder energisch bestritten. Nur in den seltensten Fällen versucht man, sie durch immer wiederholte Klärung von ihren Schlacken zu reinigen und auf ihrem Grunde weiterzubauen.

Franz Landsberger

BÖCKLINS FRÜHZEIT UND DIE ITALIENISCHEN LANDSCHAFTEN AUS AMERIKA

VON

H. A. SCHMID

Mit 17 Abbildungen

Aus Arnold Böcklins Jugend sind eine große Zahl von Naturstudien in jeder Technik und auch Entwürfe zu Bildern erhalten. Allein bisher fehlten aus den ersten römischen Jahren von 1850—55 die Ölstudien fast ganz, und doch war mit Sicherheit anzunehmen, daß der Künstler in dieser Zeit vor der Natur das Kolorit der Erscheinungswelt mit dem Pinsel in der Hand eifrig studiert habe; denn die tonige Wirkung seiner Schöpfungen aus der Mitte der fünfziger Jahre bedeutet einen großen Fortschritt über die Leistungen seiner vorrömischen Zeit, einen Fortschritt, der ohne solche Studien undenkbar ist. Mit eigentümlichen Gefühlen gedachte deswegen der Biograph jener Erzählung in Ferd. Runkels Böcklinmemoiren (S. 49), nach der zwei Fremde, die Böcklin auf der Rückreise von Albano im Herbst 1851 kennen lernten, ihm den gesamten Ertrag seiner sommerlichen Studien abgekauft haben; denn es war von vornherein anzunehmen, daß sich unter diesen damals weggegebenen Arbeiten auch solche in Öl befanden, und daß der gänzliche Mangel gerade aus den für die Entwicklung des Kolorits wichtigsten Jahren nur auf einen Zufall zurückzuführen sei. Die Nachricht, daß Dr. Wendland die Studien des Sommers 1851 in Amerika gefunden habe, mußte deshalb bei allen Freunden von Böcklins Kunst das größte Aufsehen erregen.

Die Sammlung, die aus Amerika herübergebracht ist, besteht aus 31 kleineren Ölbildern, sie waren in Zürich und später im Herbst 1925 in der Nationalgalerie in Berlin ausgestellt, 2 weitere tauchten Herbst 1925 im Kölner Kunsthandel auf. Daß diese Gemälde nicht lediglich der Ertrag des Aufenthaltes vom Sommer 1851 in Albano sein können, lehrt der erste Anblick. Es kann sich nur darum handeln, ob es vielleicht doch die Bilder sind, die die beiden Fremden in Böcklins Atelier vorgefunden und ob es nur diese Bilder aus Böcklins Atelier sind, oder ob sich auch Arbeiten von anderen Künstlern darunter befinden. Die wenigsten der Bilder sind aus der Umgebung von Albano. Es sind auch durchaus nicht nur Studien nach der Natur im engeren Sinne, es sind Studien, die zum Bilde abgerundet sind und Kompositionsversuche anderer Art darunter. Die Mehrzahl aber hat vedutenartigen Charakter (was bei Böcklin selten ist).

Es ist den Bemühungen von Dr. Wartmann in Zürich, Dr. Thormählen in Berlin und mir jetzt zum großen Teil gelungen, die dargestellten Gegenden festzustellen.

Wir zitieren im folgenden nach Ludwig Justis Katalog der August-September-Ausstellung 1925 in der Nationalgalerie in Berlin, der auch mit Abbildungen versehen ist. Die überholten Angaben des Katalogs von Justi in Klammern.

Nr. 16. 17 (Golf von Bajae) und Nr. 26 (Bucht bei Terracina) stellen alle drei Ansichten in der Nähe der Promenade de la Corniche bei Marseille dar, Nr. 16 u. 17 den Port du Frioul, rechts im Hintergrunde Château d'If. Nr. 27 gibt einen anderen Ausblick von ungefähr derselben Stelle, in der Tiefe das Dörfchen Madraque, rechts hinten die Insel Maire. (Feststellung von Herrn W. Rothpletz aus Basel, zur Zeit in Marseille.)

Recht bedeutungsvoll ist aber in diesem Zusammenhange, daß noch zwei weitere Bilder, wenigstens mit größter Wahrscheinlichkeit, von der französischen Riviera stammen und die ,,Baie des Anges" mit dem Hafen von Nizza wiedergeben: Nr. 18 und 19. Es ist hier eine Hafenstadt dargestellt, die von Genua bis Neapel nirgends zu finden war, und die langen Fluchten vielstöckiger Häuser waren im Jahre 1850 wohl nur auf französischem Gebiete bei kleineren oder mittleren Städten möglich. Die übrigen Stätten sind meist schon im Kataloge von Justi annähernd richtig bestimmt.

Nr. 1: ungenaue Darstellung der Gegend bei der Cestiuspyramide in Rom, Nr. 2: ein Aquädukt in der Nähe von Tivoli im Valle Arcense. 14: Monte Gennaro. 24: Santa Scolastica bei Subiaco. 11: Genzano. 13: Ariccia. 25: Monte Cavo von einer Stelle oberhalb von Frascati. (Dasselbe Motiv von fast derselben Stelle im Kölner Kunsthandel). 7: (Bach im Sabinergebirge), nach Thormählen eine Stelle zwischen Itri und Formia. 20 23: (bei Gaëta), tatsächlich in der Nähe von Gaëta nämlich bei Formia. Nr. 29 und 30: Ansichten von Capri.

Böcklin hatte sich, nach seinen Studien in Düsseldorf, Genf und Paris, vom Herbst 1848 bis Februar 1850 in Basel aufgehalten und ist, nachdem sich die Verhältnisse im Kirchenstaate wieder beruhigt hatten, im Februar oder März 1850, wie es scheint Anfang März, nach Rom aufgebrochen. Wir können dies aus einem für ihn besonders schmerzlichen Ereignisse schließen. Seine erste Braut war nach der Erinnerung seiner Familie ,,etwa vierzehn Tage nach seiner Abreise" gestorben, und der Todestag war der 27. März. An diesem Tage befand sich Böcklin aber schon in Rom und traf, noch nichts ahnend, offenbar als frisch angekommener Neuling mit dem Maler Ludwig Thiersch laut dessen in der Familie erhaltenen und mir zur Verfügung stehenden Tagebuchnotizen in einer Osteria zusammen. Vom 13. Februar ist Böcklins letztes in Basel entstandenes Bild datiert, das aus Jac. Burckhardts Besitz in den des Basler Museums gelangt ist (vgl. Abb. 7). Am 21. Februar hatte er dann bei der Basler Militärbehörde Urlaub zur Abreise genommen. Nun erinnern wir uns, wie Marianne von Willemer in einem Briefe an Goethe aus dem Jahre 1828 die Zeiten nahen sieht, da man in vierzehn Tagen ,,das Land wo die Zitronen blühn" werde erreichen können. Paul Heyse (Jugenderinnerungen S. 112 ff.) braucht 1852 von Montreux über Mailand, Genua, Florenz bis Rom fast vier Wochen (21. Sept. bis 14. Okt.), wenn man die 4 Tage in Mailand, 2 in Genua und 3 in Florenz abzieht.

bleiben $2^1/_2$ Wochen. Böcklin hätte also nach der Erinnerung seiner Familie die Zeit gebraucht, die ein Romfahrer jener Zeit nötig hatte, wenn er sich beeilte und den nächsten Weg einschlug, im Höchstfalle aber fünf Wochen, was damals leicht gebraucht werden konnte, wenn man sich an den Hauptorten etwas aufhielt. Es ist also anzunehmen, daß er den Weg über Mailand, Genua nahm. Der Weg über Marseille und dann zu Schiff nach Genua oder Civita vecchia wäre auch nicht verlockender gewesen, als der über Mailand, denn es waren 1850 in Frankreich die Bahnen noch nicht ausgebaut und Böcklin hätte lediglich die Linie von Avignon bis Marseille benutzen können. Da er mit nur 250 Fr. die Expedition unternommen haben soll, ist der billigste Weg am wahrscheinlichsten; überdies ist von einer Reise über Marseille in der Familie des Malers und auch sonst bisher nichts bekannt gewesen.

Daß er nach Neapel erst später gekommen ist, hat er Schick gegenüber ausdrücklich gesagt (Tagebuchaufzeichnungen S. 171), und auch der Bildhauer Prof. Gerhardt war der Ansicht, daß sein Freund in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Italien noch nicht Neapel und Capri besucht habe.

Nun hat Böcklin allerdings in seiner Jugend in einer Zeit der Not Verkaufsbilder nach Ansichten von Stätten, die er nicht gesehen hatte, angefertigt. Als ich im Anfange der 90er Jahre des öfteren Gelegenheit hatte, mit ihm (noch vor seinem Schlaganfalle) zu verkehren, gab er mir bereitwillig auf alle Fragen Auskunft. Da ich selbst in Porto d'Anzio wenige Jahre zuvor unvergeßliche Eindrücke empfangen und zu meiner Überraschung dort die Landschaft der Medea von Feuerbach wiedergefunden hatte, fragte ich ihn, ob auch er diese Stelle kenne. Damals antwortete der Meister, er kenne die Gegend zwar, sei aber nie dort gewesen; er habe nur einmal für einen Amerikaner nach Photographien Veduten von dort malen müssen. Diese Mitteilung überraschte mich zuerst sehr. Es war die Zeit, wo wir an Böcklin das vor allem bewunderten, daß er vier Jahrzehnte seine Wege gegangen war, ohne auch nur halbwegs zum Verkaufsmaler geworden zu sein. Aber die Tatsache wurde mir später bestätigt und ich habe sie deshalb auch in meine kurze Biographie von 1901 aufgenommen. Allein jene Mitteilung bezog sich auf eine etwas spätere Zeit, als er mit seiner jungen Frau in äußerste Not geraten war, nicht auf die ersten Monate einer Studienfahrt. Daß Böcklin im Jahre 1851 in seinem Atelier in Rom auf Vorrat gemalte Veduten von Capri und Marseille stehen gehabt habe, ist kaum zu glauben, und die fünf, wahrscheinlich sieben Darstellungen von Gegenden, die er 1851 kaum gesehen haben kann, bilden also ein gewichtiges Zeugnis gegen die Annahme, daß die ganze Sammlung von ihm stamme. Für diejenigen, die glauben, daß alles von derselben Hand sein müsse, sind sie auch ein Zeugnis gegen die Autorschaft Böcklins überhaupt. Noch weniger ist natürlich glaubhaft, daß dieser die Bilder von Basel aus mit nach Rom gebracht habe.

Was von den Wendlandschen Bildern von Böcklin und auf dieser Romreise geschaffen wäre, müßte in den ersten achtzehn Monaten, März 1850 bis Oktober 1851, gemalt sein. Aus den ersten fünfzehn Monaten, bis Juni 1851, besitzen wir nun keine sicheren Werke; dagegen gibt es einige Zeichnungen, die wahrscheinlich aus dem Frühjahr dieses Jahres stammen (vgl. Abb. 10 u. 11). Im Sommer 1851 aber beginnt

wieder die Reihe der gesicherten Arbeiten, an denen wir den Entwicklungsgang verfolgen können.

Wir sind auch über das Leben Böcklins in den ersten Romjahren und die Gesellschaft, die er da getroffen hat, durch das erwähnte Tagebuch von Ludwig Thiersch, eine von diesem verfaßte Familienchronik, dann auch durch einige Schreiben von Jac. Burckhardt und von Böcklin etwas unterrichtet. Die Aufzeichnungen von Thiersch sind noch nicht gedruckt; die Schreiben von Burckhardt, die in Betracht kommen, sind veröffentlicht in einem Aufsatze von R. Oeri-Sarasin im Basler Jahrbuch 1917. Die übrige Literatur darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden. Die Gesellschaft, in der Böcklin verkehrte, ist wichtig, weil sich im anregenden Verkehr und bis zu einem gewissen Grade durch diesen Verkehr seine Kunst entfaltete und erst der Vergleich mit den Schöpfungen seiner Genossen ein klares Bild dessen ergibt, was sein persönlichstes Eigentum war.

Im April und Mai trifft Böcklin sich öfters mit Thiersch in Rom; den ersten Besuch in den Stanzen hat er offenbar mit diesem Künstler gemacht. Als aber die Hitze drückend wurde, im Juli und August, war er mit Franz-Dreber in Olevano. Dieser galt als das geistige Haupt des Kreises, er war fünf Jahre älter als Böcklin und schon seit 1843, also seit sieben Jahren in Rom. Wundervolle Zeichnungen von seiner Hand aus den Jahren 1847 50, auch aus Olevano, befinden sich in der Nationalgalerie. Nach Olevano kam auch L. Thiersch nach, dann die beiden Düsseldorfer Alb. Flamm (1823 bis 1906) und Oswald Achenbach (1827 –1905). Es hat sich eine Zeichnung von Thiersch aus dieser Zeit erhalten, wo man am Rande zwei der Freunde die Aussicht, die dargestellt ist, ebenfalls zeichnen sieht. Laut Tagebuch ist Böcklin am 30. August nach Rom zurückgekehrt, aber er scheint wiedergekommen und mit den Freunden in diesem Spätsommer Subiaco und Tivoli besucht zu haben. Im Oktober machte er einen Ausflug mit einem Schweizer nach Ostia, Prattica und Ardea; über Weihnachten und Neujahr 1851 scheint er einen noch größeren Ausflug gemacht zu haben, denn er feierte die Feste nicht im Kreise der Freunde, wie Dreber und Thiersch. Damals könnte er in Formia und Gaëta gewesen sein. Nun glaubte er sich offenbar wegen Erschöpfung seiner Mittel auf die Heimreise machen zu müssen. Aber zu Hause verkauft sein Freund Jac. Burckhardt ein altes Bild, um durch eine Bestellung von 250 Fr. ihm „noch die paar Frühlingswochen in Rom zu ermöglichen“. Ein Gemälde von 1851 aus Burckhardts Besitz hat sich erhalten (vgl. die Abb. 9). Die zwischen den Freunden gewechselten Briefe sind nicht bekannt, aber es befanden sich in Burckhardts Nachlaß vier kleine, ungefähr gleichgroße Entwürfe in Breitformat mit Blei, von denen drei 1851 datiert sind. Allem Anschein nach sind diese bei Anlaß der Bestellung, also im Frühjahr 1851, von Böcklin an Jac. Burckhardt zur Auswahl gesandt worden nebst einem weiteren Entwurfe, der dann mit dem Auftrage dem Maler wieder zugestellt wurde und heute verschollen ist (vgl. Abb. 10 u. 11 und Böcklinwerk, Bd. V Taf. 7).

Böcklin blieb in Rom. Ende März macht L. Thiersch einen Ausflug nach Veji mit Alb. Flamm und Hastedt und trifft ihn dort mit Dreber. Studien von Thiersch und Flamm von diesem Ausflug haben sich erhalten.

Mitte Mai ist in Basel ein Bild von Böcklin ausgestellt (vielleicht das von Burckhardt bestellte, aber doch wohl kaum das in dessen Nachlaß erhaltene) und der Freund veranlaßt nun den Bürgermeister Sarasin auf Grund der bedeutenden technischen Fortschritte und des ,,tiefen poetischen Fonds" dieser Schöpfung, mit dem Hinweise darauf, daß er selbst vorangegangen und der Versicherung, daß in zehn Jahren von diesem Maler jeder etwas werde haben wollen, zu einer weiteren Bestellung, um Böcklin den Aufenthalt auch noch für den Sommer zu ermöglichen. Es sei ,,nicht zu besorgen, daß der Charakter durchaus düster und melancholisch sein müßte, ein Wort des Bestellers würde genügen, damit das Freundliche und Heitere neben dem Großartigen vorherrsche." In einem Briefentwurf von J. Burckhardt für diese Bestellung wird der ,,Charakter eines friedlichen Abends" und einer ,,südlichen Vegetation" gewünscht und als wesentliche Bedingung ,,die gleichmäßig durchzuführende fleißige Behandlung" gestellt. In einem Brief aus Rom vom 6. Juni geht Böcklin auf die Bedingungen ein.

Im Juli befindet er sich aber fieberkrank in Albano in höchster Not, erhält indessen von Hause Unterstützung und schickt auch in diesem Sommer vom Gebirge aus durch Vermittlung des Bildhauers Gerhardt, der in Rom geblieben war, an einen Herrn Sarasin in Basel ein Bild ab. Auch dieses Bild hat sich erhalten (vgl. Abb. 8ª u. 8ᵇ). Es ist das wichtigste Zeugnis in unserer Frage, s. unten. Die Heimkehr nach Rom hat vermutlich Mitte Oktober stattgefunden. Vom 18. Oktober ist nämlich eine jetzt wieder verschollene Studie aus Frascati datiert gewesen, die 1920 von K. E. Henrici in Berlin versteigert worden ist. Die Notiz im Auktionskatalog, der wir die Angabe entnehmen, ist durchaus glaubwürdig. Nach Runkel (Böcklinmemoiren S. 49) ist der Künstler tatsächlich von Frascati auf der Eisenbahn nach Rom zurückgekehrt und hat bei dieser Gelegenheit die beiden Fremden kennen gelernt, die für den anderen Tag eine Zusammenkunft mit ihm verabredeten und ihm dann bald darauf seine Studien von Albano abgekauft haben sollen.

Auch Ludwig Thiersch war am Fieber erkrankt. Er weilte im Sommer mit Albert Flamm in Böcklins Nähe in Genzano und Ariccia, ging dann mit Flamm offenbar im August nach Sorrent und Capri und war mit diesem im September und Oktober in Sizilien. Von beiden Künstlern haben sich Studien dieser Reise erhalten.

Für die Entstehungszeit der Wendlandschen Bilder besitzen wir an der Ansicht von Ariccia einen sicheren äußeren Anhaltspunkt. Der Viadukt, der 1846 begonnen und im Jahre 1853 fertig wurde, erscheint darauf noch nicht vollendet. Auch sonst passen die Gemälde gut für einen der begabteren und fortgeschritteneren Künstler von 1850. Es ist anzunehmen, daß sie alle wirklich in diesen Jahren entstanden sind. Die Qualität freilich ist sehr verschieden, wie allgemein anerkannt wird. Eine ganze Reihe von ihnen, in der Hauptsache solche, die Gegenden darstellen, die Böcklin im Jahre 1851 kaum besucht haben kann, stehen erheblich unter dem, was unser Maler in dieser Zeit sonst geleistet hat und zeigen auch einen ganz anderen, nicht nur einen geringeren Farbengeschmack. In dem (zweifellos) bedeutendsten Bilde dieser Gruppe, der Ansicht des Monte Solaro auf Capri (Nr. 30) hat man verwandte Farbenfolgen wie in einigen Bildern aus Böcklins späterer Zeit (Prometheus, Drachentöter) sehen

wollen. Eine Konfrontation der Bilder würde vielleicht vom Gegenteil überzeugen. Jedenfalls ist das Kolorit der Ansicht von Capri für die Frühzeit durchaus fremdartig. Nicht minder ist das der Fall bei einigen Bildern, die in der Nähe von Rom entstanden sind. So bei dem Nemisee mit Genzano (Nr. 11) und bei jener Waldwiese mit einer Wand von Kastanienbäumen, die an Hans Thoma erinnert (Nr. 9)

Allein es gibt in dieser aus Amerika gekommenen Sammlung eine Reihe, bei der die Autorschaft Böcklins nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen ist, und die der näheren Umgebung von Rom, den Albanerbergen und wie jetzt feststeht, einem Ausfluge nach Formia ihre Entstehung verdankt. Unter diesen Bildern befinden sich diejenigen mit alten, auch Zutrauen erweckenden Bezeichnungen. Es sind zunächst zwei Gruppen von 5 und 4 Bildern, die unter sich zweifellos zusammen gehören: einmal Nr. 5—8 (früher als Motive aus den Sabinerbergen bezeichnet, Nr. 6 und 7 sowie eines der Kölner Bilder aber nach Thormaehlen an der Via Appia zwischen Itri und Formia entstanden); zweitens Nr. 20—23 (früher als bei Gaëta bezeichnet, jetzt von Thormaehlen als Ansichten aus der Umgebung von Formia bestimmt). Nr. 5 trägt die Bezeichnung: A. Böcklin Roma. Nr. 22, das Hauptbild dieser Gruppe, trägt auf der Rückseite die Beischrift: A. Böcklin, Landscape near Rome 1851. Zu den Gemälden, die Böcklin nahestehen, gehören ferner zwei Ansichten des Monte Cavo, Nr. 25 und eine in Köln, diese bezeichnet A. B., endlich: Nr. 1, Cestiuspyramide, 2. Aquädukt bei Tivoli, 10. Tal der Egeria, ein Eichenwäldchen, 12. Wald bei Genzano, 13. Ariccia, 14. Monte Gennaro, 15. Apenninenkette, 24. Santa Scolastica bei Subiaco, bezeichnet A. Böcklin Roma. Alle diese Bilder stehen schon an Qualität zum großen Teil Böcklin näher als die übrigen, sie berühren sich mit seinen Werken, Gemälden wie Zeichnungen, teils im Kolorit, teils in der Charakteristik der Bäume. Es finden sich auch zahlreiche Berührungspunkte mit andern Künstlern und Kunstwerken der Schule, aus der Böcklin hervorgegangen ist, mit dem Lehrer J. W. Schirmer, wie mit dessen älteren Schülern (Jul. Rollmann, A. Höninghaus, Oswald Achenbach, Alb. Flamm u. a.). Dies alles hat mich veranlaßt, zuerst hier die Autorschaft Böcklins anzunehmen. Die Konfrontierung der Originale mit Originalen aus altem Basler und Leipziger Besitz auf der Baseler Ausstellung vom Winter 1925/6 nötigt mich zu einem anderen Standpunkt.

Eine Anzahl meist kleinerer Bilder, deren Eigenart zu wenig ausgesprochen ist, als daß sie Auskunft auf die Frage der Herkunft geben könnten, wie Nr. 3, 4, 27, 28 u. 31 kann hier übergangen werden. Auch die Frage, ob die 33 Stück von einem oder von mehreren Künstlern stammen, muß hier beiseite gelassen werden. Technik und Auffassung sind sehr verschiedenartig. Ein Künstler, der nach einem ihm vorschwebenden Ideal mit der Leidenschaft Böcklins ringt, wird kaum Arbeiten, die im Stil so verschieden sind, wie einerseits die Capri-Bilder, andererseits der an Thoma erinnernde Kastanienwald und drittens die Ansichten von Formia zu ungefähr der gleichen Zeit malen.

Das Material, auf das die Bilder gemalt sind, ist bei allen ein ähnliches, wenn auch nicht, wie behauptet worden ist, dasselbe: Skizzenleinewand (Nr. 13, 14, 19) oder grundiertes Papier, wie es für Ölstudien gebraucht wird, jetzt auf Karton aufgeklebt,

vielleicht auch einige Male Malkarton. Ölmalerei ist die Regel. Aber die Ansichten von Capri sind mit einem ganz dünnflüssigen Mittel ausgeführt und erinnern an englische Aquarelle; diese beiden Bilder, wie auch andere, namentlich Nr. 6 u. 8 (dies letztere jetzt in der Nationalgalerie) und wegen des fast zeichnerisch durchgeführten Baumschlages auch Nr. 9 lassen Tempera oder eine Mischtechnik von Öl und Tempera vermuten. Die Bilder sind aber zweimal gefirnißt und es läßt sich der ursprüngliche Tatbestand deshalb mit Sicherheit kaum mehr feststellen.

Die Beobachtungen, die es mir nicht mehr möglich machen, an Böcklins Autorschaft zu glauben, sind die folgenden: Die beiden Bezeichnungen mit vollem Namen entsprechen nur ungefähr der Schreibschrift des Künstlers und der Art, wie er sich auf frühen Bleistiftskizzen bezeichnet hat; aber auf allen Gemälden dieser Zeit ist die Signatur wesentlich anders. Wichtiger noch ist, daß der Name in beiden Fällen auf schon völlig ausgetrocknete Malerei aufgesetzt ist. Vollen urkundlichen Wert hat nur die Bezeichnung, die schon in der nassen Farbe saß und also nachweisbar gleichzeitig ist. Von einvernommenen Restauratoren wurde in unserem Falle ein Zeitunterschied von mehreren Jahren, sogar Jahrzehnten vermutet. Die Signaturen sind also möglicherweise erst auf die Bilder gesetzt, als Böcklins Ruf schon weit gediehen war und das spricht nicht dafür, daß die amerikanischen Vorbesitzer von der Bedeutung des Namens Böcklin nichts wußten. Die Buchstaben A. B. auf dem Kölner Bilde des Monte Cavo habe ich im Original nicht untersucht. Die Form dieser auch sonst recht häufigen Anfangsbuchstaben ist bei Böcklin natürlich möglich, doch stimmt auch sie nicht genau zu den Signaturen, die ich nachsehen konnte. Nach alledem besagt die Notiz auf der Rückseite des Bildes von Formia in der Berliner Nationalgalerie nichts weiter, als daß sich die Tradition erhalten oder auch frisch gebildet hatte, daß unter den italienischen Ansichten, die ein begüterter Amerikaner im 19. Jahrhundert auf seiner Europafahrt zusammengekauft haben mag, sich auch Werke eines Malers Böcklin befanden, der später berühmt geworden sei, vielleicht auch schon 1851 unter seinen Kameraden Aufsehen erregt hatte. Solche Traditionen sind ein wichtiger Fingerzeig, aber auch nicht mehr. Wer wie der Verfasser dieses Aufsatzes jeden Monat einen aus angeblich zuverlässigem altem Besitz stammenden angeblichen Böcklin zu beurteilen hat, weiß, wie leicht in guten Treuen sich Irrtümer einschleichen. Erst kürzlich wurde der Basler Sammlung eine Skizze angeboten, die aus dem Nachlasse eines Malers stammte, der mit Böcklin Skizzen ausgetauscht hatte. Die bona fides der Erben und die Echtheit des Monogramms stand außer Zweifel, nur bezeichnete dieses einen anderen Maler der älteren Generation.

Wir sind in der Beurteilung der Echtheitsfrage auf die Bilder selbst verwiesen.

Es spricht aus diesen Gemälden zunächst ein etwas weniger tief, man kann vielleicht sagen: weniger poetisch und musikalisch veranlagter Geist. Dies zeigt sich besonders deutlich gerade bei den charakteristischeren Leistungen. Es gibt unter ihnen auch solche, die nicht bloße Abschriften der Natur sind und sein wollen, in denen vielmehr etwas von der Persönlichkeit des Schöpfers deutlich zur Geltung kommt, wie in den beiden Bildern, die jetzt von der Nationalgalerie erworben worden sind, Nr. 8 (früher als „Felswand im Sabinergebirge“ bezeichnet) und Nr. 22 („Berghang

bei Gaëta", genauer: bei Formia), d. h. das Gemälde mit dem Bergkegel, der von der sinkenden Sonne gerötet wird. Aber der Eindruck ist hier unruhiger, das Seelische schwingt weniger mit wie bei den beiden Darstellungen aus Basler Besitz, die eine ähnliche Naturstimmung wie das Formia-Bild wiedergeben, — dem Bilde von 1850 im Museum und dem von 1851 im Privatbesitz. Die Wendlandschen Bilder lassen weniger ringenden Genius schließen, der angesichts überwältigender Eindrücke nach einer neuen Form sucht, um sie im Kunstwerk zu verewigen, sondern eher auf einen Maler, der bereits seiner Mittel bewußt ist, auf das Höchste verzichtet, aber mit Freude an der Natur und einer gewissen Sicherheit hübsche und anmutige Wirkungen zu erzielen weiß. Es handelt sich hier um Unterschiede, die so entscheidend sind, daß sie berührt werden müssen, obwohl sie nicht meßbar sind und obwohl der seelische Anteil beim vermuteten Künstler, d. h. bei Böcklin auch wechselt und die Einschätzung des seelischen Anteils beim kritischen Beschauer je nach der Empfänglichkeit verschieden ist. Die Tatsache ist so augenfällig, daß sie gleichwohl kaum bestritten werden kann und auch kaum bestritten wurde.

Greifbarer ist ein anderer Unterschied: Die Wiedergabe der sichtbaren Dinge ist weniger getreu, ich möchte sagen naturalistisch, wenn man das Wort nicht im Sinne von derb und gemein, sondern im Sinne von intim auffassen will. Das Laubwerk ist auch im besten Falle noch etwas weniger zart und fein wie bei Boecklin wiedergegeben; bei der Darstellung der harten Gegenstände wie bei den Felsen, bei Stämmen, Ästen, Baumrinden ist dann das Harte, Brüchige, Rauhe, auch das Kubische weniger betont. Wie fettglänzend und in glatten Schlangenlinien heben sich etwa die Stämme in die Luft, während Böcklin in jeder Bleistiftstudie das Brüchige der Konturen betont. Die Felsen haben etwas Butteriges; das Fette der Ölfarbe ist nicht überwunden. Überhaupt ist der Eindruck des Stofflichen weniger stark als bei Böcklin. Endlich vermißt man das Zurückschieben des Raumes durch stark sich verkürzende Linien im Vordergrunde, das doch für beide bezeugten Gemälde und die datierten Bildentwürfe von 1851 so charakteristisch ist — in schwächerem Grade auch für die Bilder Böcklins, die vor Rom entstanden sind. Der dargestellte Raum oder sagen wir „die Vordergrundsbühne der Landschaft", ist auch sonst etwas anders geformt als bei ihm. Sowohl das Subjektive wie das objektive Moment ist also schwächer in diesen fraglichen Leistungen.

Die Subjektivität eines Künstlers äußert sich nun vor allem in der Art, wie er das geschaute Objekt mit all seinen Farben, mit Licht und Schatten und seinen begrenzenden Linien in das Viereck des Bildes einordnet. Bei Böcklin ist die Bildwirkung eine geschlossenere; so weit es sich um hell und dunkel handelt, zeigen das unsere Abbildungen mit aller Deutlichkeit. Auf der Basler Ausstellung, wo die Originale der Sammlung Wendland neben den Böcklinbildern aus altem Basler und Leipziger Besitz hingen, wirkten diese im guten Sinne fast altmeisterlich.

Nicht nur die Art aber, wie der Maler die Farben und die Töne nebeneinander im Viereck des Bildrandes anlegte, ist sorgsamer ausgedacht, sondern auch die Art wie die Töne übereinander gelegt sind. Nach den bestimmtesten Erklärungen einer von der Direktion der Öffentl. Kunstsammlung in Basel von auswärts berufenen Restaurators, der schon früher mehrere Werke Böcklins restauriert hatte, unterschieden sich sowohl

die Gemälde vor 1850 als die von 1851 und den folgenden Jahren unverkennbar von der Art wie in der Sammlung Wendland im technischen Sinne das „Bild aufgebaut" ist, und zwar trotzdem bei Böcklin in dem entscheidenden Zeitraum eine fortschreitende Verfeinerung der Technik nicht zu verkennen und auch auf der anderen Seite, bei den fraglichen Bildern, der Unterschied in der Technik ganz erheblich ist. Die zarte lyrische, oft fast innig zu nennende Stimmung, für Böcklins Frühzeit sehr charakteristisch, war mit der Technik der anderen Gemälde eben nicht zu erreichen. Daß die hellen Töne und die aufgesetzten Lichter bei diesem immer noch weich und verschmolzen, nicht hart und trocken erscheinen und nichts glasig wirkt, erklärte der Gewährsmann damit, daß Böcklin die pastos aufgesetzten Farben immer wieder überlasierte und zwar nicht mit ganz-durchsichtigen Tönen, sondern mit halb-durchsichtigen, indem er der Lasur immer etwas deckende Farbe beimischte.

Angesichts solcher Unterschiede in der Grundstimmung, Anlage, Durchführung und Technik verlieren alle Analogien ihre durchschlagende Beweiskraft. Die Wendlandschen Bilder stehen auch keineswegs in ihrer Zeit so hoch und vereinzelt da, wie behauptet wurde. Sie stammen nur aus einer Generation von Malern, deren Jugendwerke noch wenig beachtet worden sind, weil ihre späteren Leistungen neuerdings von der Kunstliteratur teils abgelehnt, teils doch zum mindesten in ihrer Bedeutung stark angezweifelt worden sind.

So sind diese neuentdeckten Gemälde nicht geeignet, die späteren Taten Böcklins zu erklären, vielmehr müßten sie erklärt werden, wenn nachzuweisen wäre, daß sie trotz allem, was an ihnen befremdet, sicher von Böcklin stammten.

Die naheliegendste Erklärung wäre dann die, es handle sich hier um Studien, wir besäßen aus diesen Jahren nur Kompositionen. Studien pflegen aber im allgemeinen intimer und frischer zu sein als die Kunstwerke, in denen sie verwertet sind. Man kann dies selbst bei großen Künstlern wie Holbein beobachten, denen der Atem bei den größten Leistungen nicht ausgegangen ist. Gewiß kann man von Ölstudien, die auf Ausflügen in rascher Folge, vielleicht noch mit schlechtem Material hingeworfen sind und den flüchtigen Augenblick einer Beleuchtung, den Gesamteindruck einer Baumgruppe, eines Abhanges, eines Tals wiedergeben sollen, nicht die intime und liebevolle Durchführung der Basler Bilder von 1851 erwarten, aber man sollte doch denken, daß diejenigen Bilder der Sammlung Wendland, die Studien im engeren Sinne sind, in irgendeiner Weise, in Farbe, Ton oder Form den ungefähr gleichzeitigen, früheren wie späteren Gemälden aus altem Besitz, gleichkommen. Das ist aber nicht der Fall.

Zugestanden muß allerdings werden, daß Böcklin im ersten Romjahre eine schwere Krise durchmachte. Der Tod seiner Braut war ein Ereignis, das ihn stark erschüttert und das er trotz einer bald darauf folgenden Liebesheirat kaum ganz über wunden hat. Aber solche Schmerzen pflegen den Menschen eher zu vertiefen als zu veräußerlichen. Die gewaltigen Eindrücke der alten Kunst und einer Landschaft, die ihn wie wenige Sterbliche bezauberte, hat ihn in der weiteren Folge seines Lebens unermeßlich bereichert. Daß er nach 1850 als ein Anderer erscheint, ist selbstverständlich. Wenn er Unerquickliches geschaffen hätte, könnte man es verstehen. Aber die Wendlandschen Bilder sind nicht in dem Sinne unerquicklich, wie oft die

Werke eines Ringenden, sondern im Gegenteil eher zu hübsch und namentlich zu geschickt.

Verderblich für das Künstlerische im Menschen sind aber die Begleiterscheinungen der Geldkalamitäten mit all ihren peinlichen Hemmungen, Demütigungen und Ver-



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 1. A. Böcklin, Herbstlicher Wald, Ölskizze, bez. Ddf. 46. Früher Basel, Privatbesitz.

suchungen. Sie sind auch Böcklin nicht erspart geblieben. Die plausibelste Erklärung des fühlbaren Mangels bei diesen Bildern ist deshalb für den, der trotzdem an deren Echtheit glaubt, die, daß es sich zum großen Teile um Werke handle, die nicht mit voller innerer Anteilnahme geschaffen seien, wie ja auch ein großer Künstler gelegentlich Kitsch male, um sich zu entspannen oder um sich über Wasser zu halten. Böcklin befand sich im ersten Romjahre aber nicht in einer Epoche der Entspannung nach großer Tat, sondern im entscheidenden Wendepunkt seines Lebens, in der Zeit des erfolgreichen Ringens nach der Lösung neuer Probleme und eines zweifellosen Auf-

stieges. Daß er daneben noch an die 33 Bilder gemalt habe, in denen er nicht sein volles Können einsetzte, ist ausgeschlossen, und daß die Bilder der Mehrzahl nach von anderer Hand sind, deshalb — meines Erachtens — sicher; aber mit der Möglichkeit, daß sich unter ihnen einige befinden, wo zwar Böcklins Hand beteiligt war, aber nicht so ganz sein Geist, ist zu rechnen. Immerhin habe ich mit Ausnahme der beiden Bilder im Kölner Kunsthandel und desjenigen in Bremen (Nr. 15) alle im Original nochmals geprüft; ich kenne auch das letztere Bild im Original; aber ich bin nicht mehr imstande auch nur eines als einen sicheren Böcklin anzuerkennen oder



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 2. A. Böcklin, Ölstudie aus dem Jura, um 1846. Früher Basel. Privatbesitz.

auch nur als wahrscheinlich von ihm stammend zu erklären. Mehr hier zu sagen ohne eine eingehende Analyse und ohne den Verweis auf allgemein zugängliche Abbildungen ist zwecklos.

Auf der geraden Linie der Entwicklung Böcklins liegen die Wendlandschen Bilder nicht.

Wir bilden eine Reihe meist unbekannter Werke des Meisters aus der Zeit von 1848 bis 1852/55 in chronologischer Folge ab. Sie geben nur eine Andeutung dieses Tatbestandes. Es fehlt die Farbe und es fehlen auch manche Zwischenglieder.

Das greifbare Gesamtresultat der Düsseldorfer Lehrjahre war bei Böcklin die schärfere Naturbeobachtung, die größere Gewandtheit im Malen und die größere Fähigkeit im Darstellen der Natur. Hierin liegt der große Fortschritt, der in den erhaltenen

Arbeiten der Jahre 1845—47 zu beobachten ist. Böcklins Aufenthalte an der Akademie dauerten im ganzen nur ungefähr zwölf Monate, aber Schirmer war ein ausgezeichneter Lehrer. Für ihn war ein Baum noch keineswegs nur ein Farbfleck. Es interessierte ihn der Organismus der Pflanzen und die geologische Formation der Gebirgszüge ebenso wie die Farbe der Dinge im Wechsel der Beleuchtung, die Zeichnung so gut wie die Farbe, das Bleibende so sehr wie das Momentane. Das ist auch bei der älteren Generation seiner Schüler charakteristisch, und das Interesse für den Organismus der dargestellten Objekte ist bekanntlich bei Böcklin geblieben. Man lernte also in Düsseldorf einen Baum verstehen, aber auch ihn durch einen Klex charakterisieren, wenn es



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 3. A. Böcklin, Schweizersee, dat. 1846. Basel, Privatbesitz.

eilte und keine Zeit war, bei Einzelheiten sich aufzuhalten. Die Art wie Schirmer dies tat und ebenso wie er den Dingen bis ins einzelne nachging, findet sich, natürlich individuell differenziert, noch jahrelang bei Böcklin, wie auch bei anderen Schülern Schirmers wieder. Wir bilden zwei Studien, die dies erläutern können, aus Basler Privatbesitz, ab, von denen die eine „Düsseldorf 1846“ datiert, die andere in der Umgebung von Basel aber ungefähr gleichzeitig entstanden sein wird. Der Lehrer Böcklins wird heute nicht gerade als scharfer Beobachter der Natur angesehen, sondern als Vertreter der veralteten heroischen Landschaftsmalerei. Davon spürt man aber bei seinem Schüler vorerst noch gar nichts und eine seiner Kompositionen aus dieser Zeit, ein Schweizersee aus Basler Privatbesitz (dat. 1846), macht sogar den Eindruck, von einem jener Künstler der Biedermeierzeit zu stammen, die sich bei Niederländern wie Berchem und Both gebildet haben (vgl. Abb. 1, 2 u. 3).

Freilich blühte die Begeisterung für Italien auch in Düsseldorf so gut wie bei den Zeichenlehrern Böcklins in Basel, und Schirmer hat im Jahre 1839, als er sein Lehramt an der Akademie antrat, große und prächtige Studien in Olevano gemacht, die sich noch im Besitze der Akademie befinden und die er als Vorlagen für die Anfänger in der Ölmalerei benutzt haben soll. Nun befindet sich in der Sammlung Wendland ein mit Böcklins Namen bezeichnetes Bild von Subiaco, das mit einer dieser Studien von Schirmer, einer Ansicht von Civitella eine derartige Übereinstimmung in Technik, Malweise und Kolorit aufweist, daß man sogar auf dieselbe Hand schließen könnte. Diese auffallende Verwandtschaft mit Werken des Lehrers war für mich anfänglich ein Zeichen dafür, daß die Folge wirklich zum Teil von dem großen Schüler stamme. Aber bei genauerem Zusehen verhält es sich doch ganz anders. Böcklin war 1850 unverkennbar über diese Art Malerei hinausgekommen.



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 4. A. Böcklin, Heidelandschaft, dat. 1849. Basel, Privatbesitz.

Die Wendlandschen Bilder stehen nicht nur dem Lehrer, sondern auch dem Böcklin der Düsseldorfer Zeit näher als dem der Romjahre. Für die Art wie Baum und Strauch charakterisiert sind, finden wir die besten Analogien in dessen Düsseldorfer Arbeiten. Die Überwindung der Ölfarbe ist hier noch nicht so weit gediehen, die Illusion des Stofflichen noch nicht so sehr erreicht wie in Rom. Das „Glasige" stört etwa auch hier. Aber schon vor Rom wurde das anders.

Böcklin war im Winter 1847—48 für kurze Zeit in Genf bei Alexander Calame und Frühjahr und Sommer darauf in Paris. Von Calame wurde er eher abgestoßen als angeregt, in Paris hat er wegen der Revolution mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt. Es haben ihm dort die Schreckensszenen bei der Niederwerfung des Arbeiteraufstandes vielleicht den stärksten Eindruck hinterlassen. Aber er ist ganz entschieden auch künstlerisch reifer von Paris zurückgekehrt. Vieles von dem, was für ihn lehr-

reich war, hatte er eben doch sehen können. Was im Grunde das wichtigste ist: jenes Etwas, das man vielleicht, ohne mißverstanden zu werden, als die „Böcklinstimmung" bezeichnen kann, ist jetzt, aber auch erst jetzt, in seinen Werken gelegentlich zu spüren.

Herbst 1848 bis März 1850 folgt ein an inneren Krisen und melancholischen



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 5. A. Böcklin, Wettertannen im Jura bei sinkendem Abend, um 1849. Basel, Öffentl. Kunstsammlung.

Stimmungen reicher Aufenthalt in Basel, während dem eine Anzahl von Kompositionen entstehen, die sich durch verblüffende Schärfe der Naturbeobachtung auszeichnen. Von einem Gebirgssee im Basler Museum hat man schon gesagt, man könne an dieser Studie sehen, was aus Böcklin ohne den verderblichen Einfluß Schirmers und der klassizistischen Landschaftsmalerei geworden wäre. Erhaltene Studien und Entwürfe zu dieser angeblichen „Studie" beweisen freilich, daß es sich um eine sorgfältig vorbereitete Komposition handelt und sie zeigen auch, wie schief das Urteil war und wie ungerecht nebenbei gegen Schirmer. Was die hervorragendsten unter diesen Frühwerken aber noch mehr vor den ersten Arbeiten auszeichnet, ist die Gewalt der Stimmung. Böcklin faßt schon hier öfter den einen Teil des Bildes in einer dunklen Silhouette zusammen, die sich in sehr wirkungsvollen Konturen von der helleren Luft abhebt,

ein Kunstmittel, das er später bekanntlich in seinen Villen am Meer und seiner Toteninsel zu unvergleichlichen Wirkungen verwendet hat. In einfacherer Form zeigen diese Kompositionsweise zwei Landschaften im Basler Privatbesitz, von denen wir die eine, 1849 datierte, hier abbilden (s. Abb. 4). Eines der bedeutendsten Werke ist die „Felsschlucht" (Kunst für Alle 1917—18, S. 126, und in meinem Böcklinbuche von 1922, Taf. I), außerdem aber die „Wettertannen im Jura" bei sinkendem Abend, ein Bild, das aus dem Nachlasse der Schwester Böcklins jetzt in den Besitz des Basler Museums



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 6. A. Böcklin, Düne mit Föhren, vor März 1850. Basel, Privatbesitz.

gelangt ist. Die Luft ist gelb, gegen unten etwas rötlich, eine blaue Wolkenbank schließt den Horizont ab, oben leichte Wölkchen. Mit seinen wirkungsvollen Konturen und der Einfachheit der Anlage erinnert das Gemälde an Caspar David Friedrich. Leider ist dieses Hauptwerk der Basler Zeit nicht datiert (s. Abb. 5).

Wir besitzen aber ein datiertes Bild, das unmittelbar vor der Abreise nach Rom entstanden ist. Über dem Schreibtisch Jac. Burckhardts hingen lange Jahrzehnte zwei kleine Gemälde, die ich für Werke von Rottmann hielt, bis mir der Lehrer erzählte, sie seien von Böcklin (s. Abb. 6 u. 7). Bei dem einen, das sich heute in Privatbesitz befindet, der Düne mit Föhren, bestimmen das Gelb des Sandes und bläuliche Töne in der Luft die Farbenwirkung, bei dem anderen, heute im Museum, geben Rot, Blau und Grün den Ausschlag. Die Bildchen sind offenbar schon als Gegenstücke

geschaffen worden. Auf der Rückseite des zweiten befindet sich das Datum, 13. Febr. 1850. Es ist acht Tage, bevor Böcklin bei der Militärbehörde Urlaub nahm, entstanden. Es stellt einen kleinen Teich auf einer Anhöhe hinter Basel und den Ausblick über das Rheintal gegen die badischen Anhöhen dar. Es ist, als ob die Sehnsucht nach dem Süden die Form bestimmt hätte. Nicht nur das Kolorit, sondern auch die Art, wie die Linien des Vordergrundes den Raum zurückschieben, erinnert an die späteren



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 7. A. Böcklin, Rheintal bei Sonnenuntergang, dat. 13. Febr. 1850. Basel, Öffentl. Kunstsammlung.

unter den südlichen Landschaften von Carl Rottmann. Unsere Abbildung des kleinen, aber wichtigen Werkes gibt nur eine unvollkommene Vorstellung. Das Rot der Abendsonne liegt auf Baum und Wäldchen im Mittelgrunde und davor auf dem Erdreich bis zum Wasser und sogar auf dem oberen Teile des Abhangs ganz vorne rechts. Daran schließen sich grünliche und auch braune Töne in dem Schatten, der den ganzen Vordergrund bedeckt, der aber nicht viel dunkler ist, als der verglimmende rote Widerschein. Auch das Wasser spiegelt Töne wider, die ins Grüne gehen: den hellen oberen Teil der Luft. Hinter den geröteten Bäumen dann als dritte Hauptnote, die das Bild bestimmt: das schwere Blau und Blaugrau des fernen Höhenzuges und der dunklen Wolkenbank. Damit ist nun aber die Farbenharmonie hier schon reicher an Tönen und an Kontrasten, als in dem Berghang bei Formia der Berliner Nationalgalerie, dem-



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 8a. Ausschnitt aus dem „Abend im Albanergebirge". Basel, Privatbesitz.

jenigen Bilde aus der Sammlung Wendland, wo dieselbe Stunde des Tages und derselbe rote Widerschein der Sonne dargestellt ist. Die Art wie im Basler Bilde das hellste Licht ausgespart und durch zarte Abstufungen gesteigert ist, zeigt auch schon ein entwickelteres Können. Die Lichtführung ist zugleich geschlossener, die Gesamtwirkung ruhiger.

Der Stil all dieser Bilder, von denen wir nur eine kleine Auswahl abbilden, geht nun wohl auf den Lehrer Schirmer zurück, aber die Bilder erwecken durchaus nicht die Erinnerung an einzelne Werke des Lehrers. Es ist schließlich ganz begreiflich,



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 8b. A. Böcklin, Abend im Albanergebirge, Sommer 1851 entstanden. Basel, Privatbesitz.

daß man in einigen von ihnen die Produkte einer Periode hat sehen wollen, wo Böcklin noch durch keine Akademie verdorben gewesen sein soll. Was man im Gesamtwerke Böcklins als „Schirmerisch" empfindet, kommt erst später mit der Darstellung der römischen Gegenden, dem Einflusse Franz-Drebers und dem des Caspar Dughet, dem Freund Jac. Burckhardt 1853 in seinem Cicerone einen Lorbeerkranz windet. Soll man glauben, daß Boecklin angesichts des Klosters von Subiaco wieder so sehr in die Manier seines Lehrers zurückgefallen ist, daß man kaum einen Unterschied zwischen ihm und dem Meister feststellen kann? Näher liegt die Annahme, daß jenes Bildchen von Subiaco eine Kopie nach Schirmer aus dem Jahre 1846/47 ist. Im Jahre 1850 war Böcklin nicht nur über Schirmer, sondern im Grunde auch schon über die Sammlung Wendland hinausgekommen.

Aber von den Basler Arbeiten zeichnen sich nun die ersten gesicherten Entwürfe und Gemälde der römischen Zeit doch noch sehr erheblich durch ihren üppigen Reichtum und eine glücklichere Stimmung aus, durch einen Reichtum nicht nur an reizenden Motiven, die der neuen Umgebung entnommen sind, sondern auch durch den Reichtum



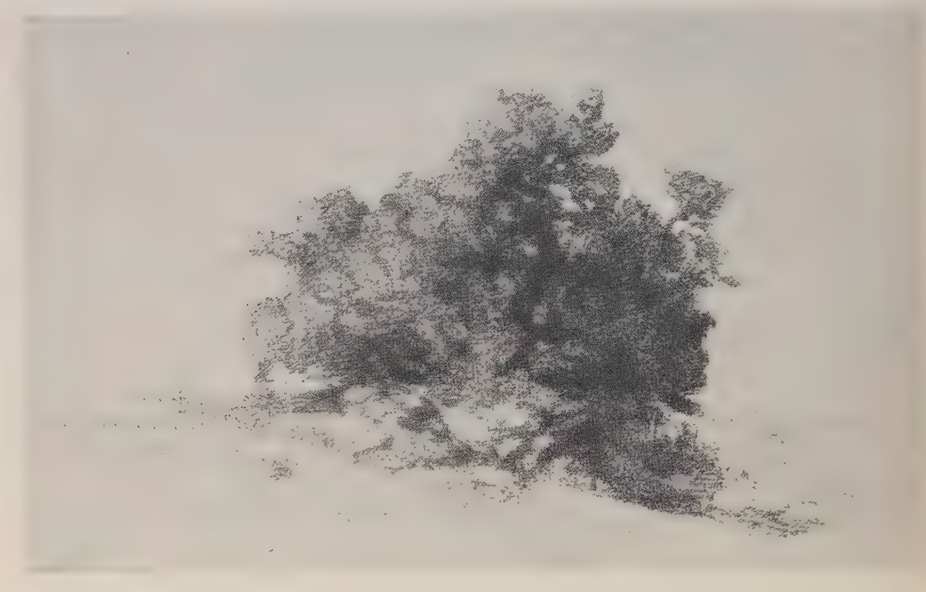
Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 9. A. Böcklin, Abhang am Nemisee, dat. 1851. Basel, Privatbesitz.

der dekorativen Erscheinung, der raumbildenden Linien, Flächen, Töne. Da das im Frühjahr 1851 in Basel ausgestellte Bild zurzeit nicht nachzuweisen ist, so ist das erste sichere Gemälde, das von der Wirkung der römischen Welt uns heute Kunde gibt, der ,,Abend im Albanergebirge'', das Werk, das im Juni 1851 von Sarasin bestellt und noch in Albano vollendet worden ist und das sich heute noch im Besitz eines Nachkommen befindet. (In meinem Verzeichnis Nr. 56 ,,Römische Landschaft''; s. Abb. 8). Aber die Entwürfe aus Jac. Burckhardts Besitz zeigen schon denselben Stil. Vergleicht man sie mit dem was nachfolgt, so wirken sie wie das Programm einer an großen Überraschungen reichen Zeit.

Das Bild des Bürgermeisters Sarasin entspricht auffallend genau der Bestellung, die Jac. Burckhardt in seinem Briefentwurf formuliert hat. Die Hauptsilhouette ist

noch etwas zierlicher als in den folgenden Schöpfungen und die Wirkung deshalb noch etwas biedermeierisch, aber künstlerisch steht das Bild sehr hoch. Die Beleuchtung ist die des beginnenden Abends, der Himmel, oben tiefblau und dunkler als in der Abbildung, spielt weiter unten stark ins Grüne, die hellen Wolken, Häuser, Baumstämme sind schon gerötet, rötliche Töne auch im Blau der Berge und stärker in einem Streifen des Erdreichs im Mittelgrunde. Die Vegetation ist blaugrün, grün und bräunlich. Es ist die Farbenskala, die damals von Geringeren bis zum Überfluß dargestellt worden ist, aber Farbe und Form ist so liebevoll beobachtet, so fein und sorgfältig abgestuft, daß sich das Gemälde aus der Masse der zeitgenössischen Produktion weit hinaushebt.



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 10. A. Böcklin. Entwurf in Blei, dat. am Rande des Blattes 1851. Basel, Öffentl. Kunstsammlung.

Die Überlegenheit über ein schönes Waldbild der Basler Sammlung von Calame, das eine ähnliche Stimmung darstellt, ist handgreiflich. Nicht minder aber hob sich dies Bild von der Abendstimmung bei Formia (Sammlung Wendland Nr. 22) durch die ruhige geschlossene Wirkung und den tieferen Ton ab, als es durch großzügiges Entgegenkommen der Berliner Nationalgalerie möglich geworden war, die beiden schönen Abendlandschaften nebeneinander in Basel auszustellen. Die Farbenstimmung wirkte so verschieden, als ob sie gar nicht derselben Schule angehörten. Die reizvolle Morgenstimmung in Ariccia (Sammlung Wendland Nr. 13), die fast aussieht, als ob sie als Gegenstück zu dem „Abend im Albanergebirge" geschaffen worden wäre, erwies sich in jeder Einzelheit, in Farbe und Form, als künstlerisch weniger hochstehend.

Das Gemälde, das, 1851 datiert, sich im Nachlasse von Jac. Burckhardt vorgefunden hat, stellt einen Abhang am Nemisee dar (in meinem Verzeichnis Nr. 58 „Rö-

mische Landschaft“; s. Abb. 9). Es könnte dem Stil nach mehrere Jahre nach dem Sarasinschen Bild entstanden sein. Wir gehen also wohl nicht irre, wenn wir annehmen, daß es erst in den letzten Monaten dieses Jahres vollendet wurde und nicht das Bild ist, das 1851 im Frühjahr ausgestellt war. Es hat in der Mitte durch einen unglücklichen



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 11. A. Böcklin, Entwurf in Blei, dat. 1851. Basel, Öffentl. Kunstsammlung.

Zufall einmal schweren Schaden gelitten und ist weniger reizvoll als das andere, aber großartiger. Der Fortschritt im Sinne einer stärkeren Zusammenfassung ist auch im Kolorit unverkennbar. Es bestimmen im Grunde nur drei oder wenn man will vier Farben den Eindruck. Das Blau der Luft, der Ferne und des Sees, der zwischen den Bäumen links erkennbar ist, das Grün der Vegetation und das Braun und Fahlgelb der Baumstämme, der Felsen und des Bodens. Die beiden Töne Braun und Gelb sind nun freilich in allen Abstufungen, vom dunkelsten Braun bis zum gebrochenen gelblichen Weiß, bald kälter, bald wärmer vertreten.

Vermutlich folgte nun die „Heroische Landschaft“ aus den Pontinischen Sümpfen (in meinem Verzeichnis 59 b), die Paul Heyse im Winter des folgenden Jahres 1852—53, dem Anschein nach aber schon Ende 1852, verstaubt und aufgerollt im Atelier Böcklins vorgefunden und dann geschenkt erhalten hat (vgl. Abb. 12; jetzt in Wien). Es gibt den Bildgedanken des Sarasinschen Gemäldes ins einfachere und großartigere

gesteigert wieder. Das Kolorit zeigt dieselbe Verbindung von Einfachheit und Reichtum wie das Burckhardtsche Bild, ein Akkord aus wenigen Farben, die in zahlreichen Abstufungen mitschwingen. Das Gemälde ist unfertig stehen geblieben. Die Baumgruppe aber wurde noch einmal zwanzig Jahre später in dem ersten Monumentalwerk verwendet, das Böcklin geschaffen hat, im Gang nach Emaus des Gartenhauses, das der Ratsherr Sarasin, ein Verwandter des Bürgermeisters, hatte ausmalen lassen.

Noch ein weiteres größeres Bild, das unfertig stehen geblieben ist, gehört in diese Reihe und geht auf einen Bildgedanken der Entwürfe aus dem Jahre 1851 zurück, die Campagnalandschaft, die aus dem Nachlasse Max Klingers in den Besitz des Leipziger Museums übergegangen ist. Sie dürfte nicht viel später entstanden sein und ist vielleicht die herrlichste von allen (s. Abb. 13, dazu 10 u. 11).



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 12. A. Böcklin, Landschaft aus den Pontinischen Sümpfen, vermutl. Winter 1851/2 entstanden. Früher im Bes. von Paul Heyse.

Wie die Naturstudien zu diesen vier großartigen Kompositionen ausgesehen haben, wissen wir nun freilich immer noch nicht. Eine gesicherte Naturaufnahme in Farben aus dem Jahre 1851 können wir nicht zum Vergleich mit der Sammlung Wendland heranziehen, aber es hat sich immerhin aus dem Nachlasse A. von Rambergs, eines mit Böcklin befreundeten Künstlers, eine Ölstudie erhalten, die bei Palaestrina entstanden sein soll, wo Böcklin im Jahre 1853 arbeitete, und die auch wirklich mit erhaltenen Bleistiftstudien und mit Bildern der Jahre 1853/5 recht gut zusammengeht. Diese Studie sieht sowohl bedeutender als auch böcklinischer aus als die fraglichen Arbeiten. Es existieren sogar zwei Veduten aus der ersten römischen Zeit, die ziemlich gut als Werke Böcklins bezeugt sind, die Ansicht des Kolosseums in Hamburg von 1851 und die des Nervaforums aus dem Besitze eines Freundes der Weimarer Zeit, Prof.

Niessen. Auch sie stehen den Hauptwerken Böcklins näher und zeugen gegen dessen Urheberschaft bei den Wendlandschen Bildern (vgl. Abb. 14, 15 u. 16).

Wir kommen zum Schluß. Die Tatsache, daß auch Böcklin in der Not für den Verkauf leichtere Ware gemalt hat, schließt eine befriedigende, glatte Lösung der Frage nach dem Autor im Grunde hier aus.

Unsere wissenschaftliche Methode beruht auf der Erkenntnis, daß das Wertvolle das ein großer Künstler leistet, das Produkt einer Entwicklung ist, die sich mit der Notwendigkeit eines Naturereignisses vollzieht. Wer das Gesetz, unter dem ein Künstler steht, erkannt hat, wird den einzelnen Fall auch richtig beurteilen können. Wenn aber der Künstler seinem inneren Zwang nicht folgt, werden seine Leistungen unberechenbar, auch für den, der ihn kennt. Sie werden zwar viel von den Gewohnheiten



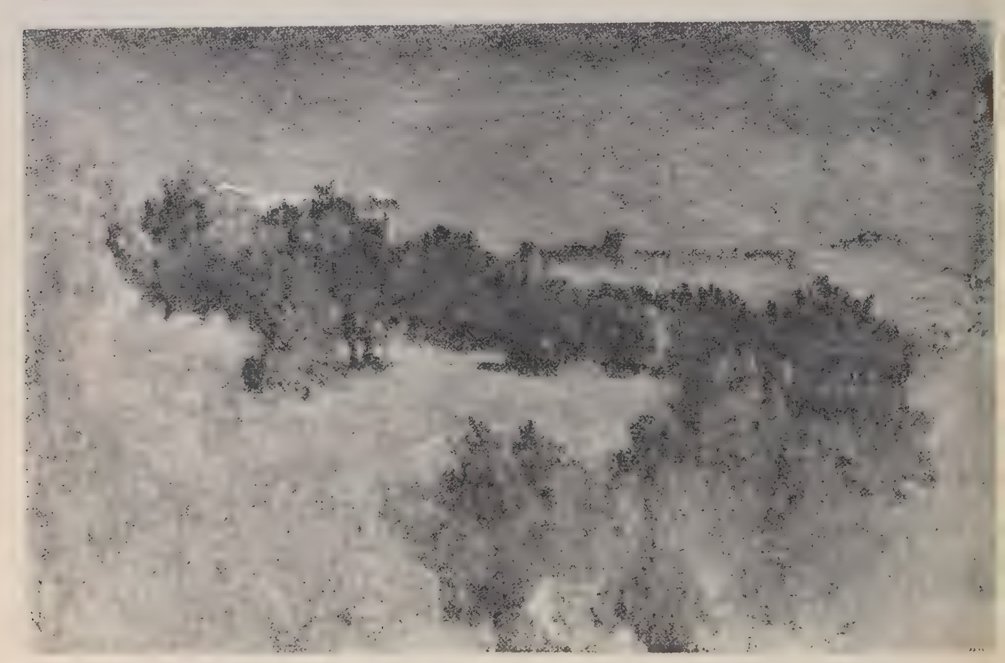
Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 13. A. Böcklin, Landschaft am Tiber, um 1852/3. Leipzig, Museum.

an sich tragen, die er sich auf dem Wege zu höheren Zielen erworben hat, aber sie sind noch von vielen anderen Ursachen abhängig, die nicht kontrolliert werden können und wir sind auf das Abwägen von Wahrscheinlichkeiten und auf äußere Indizien angewiesen. Der Zufall kann dann noch immer eine sichere Lösung bringen, aber nicht das tiefere Eindringen in die Kenntnis psychischer Notwendigkeiten. Aus diesem Grunde wäre es sehr zu begrüßen, wenn die beiden Signaturen durch die Raehlmannsche Methode mikroskopisch untersucht würden. Wir in Basel mußten uns naturgemäß mit dem begnügen, was man sehen konnte, ohne den Farbkörper anzugreifen.

Es handelt sich unseres Erachtens also nicht um einen jener vielen Versuche, dem Künstler ganz Fremdartiges zuzuweisen. Der Fall ist hier anders; das

Problem liegt nahe an der Grenze, wo die Möglichkeit für den Sterblichen aufhört, die Wahrheit zu erkennen und ein Urteil zu fällen. Wir bescheiden uns deshalb darauf hinzuweisen, daß gerade das, was in den Wendlandschen Bildern den Stempel einer Persönlichkeit trägt, nicht den Böcklins zeigt, so wie wir ihn aus seinen Jugendwerken kennen und daß dessen Autorschaft auch bei den übrigen Bildern aus verschiedenen anderen Gründen bei genauerem Zusehen recht unwahrscheinlich ist. Es handelt sich um zum Teil sehr interessante und reizvolle Arbeiten einer Epoche, die noch nicht genügend gewürdigt ist.



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 14. A. Böcklin, Ölstudie, um 1853/5. Früher im Bes. von A. v. Ramberg.

Ein jeder der deutsch-römischen Zeitgenossen berührt sich in irgendeinem Bilde oder einer Zeichnung derart mit Gemälden der Wendlandschen Sammlung, daß man glauben könnte, in ihm den wahren Urheber gefunden zu haben. Über diese begabten Maler alle aber ragt Böcklin schon als Dreiundzwanzigjähriger hinaus, fast immer durch die feinere Naturbeobachtung, besonders aber - mit seinem Freunde Jac. Burckhardt zu sprechen — durch den „tiefen poetischen Fonds“.



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 15. A. Böcklin, Das Kolosseum, wahrscheinl. 1851. Hamburg, Kunsthalle.



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 16. A. Böcklin, Nervaforum in Rom. Früher im Bes. von Prof. Niessen, Köln a. Rh.

BÖCKLINS STUDIEN AUS DEN JAHREN 1850 und 1851

VON

LUDWIG THORMAEHLEN

Mit 16 Abbildungen.

Die nachfolgende Auseinandersetzung ist notwendig geworden, um Klarheit über einen Abschnitt Böcklinschen Schaffens zu gewinnen, den jener Finderzufall Dr. Wendlands im Winter 1924/25 ein Stück weiter erhellt hat[1]). Mit Prof. Schmid wurde mündlich wie schriftlich während der letzten fünfviertel Jahre über den Fund und seine Folgerungen ausgedehnt Rücksprache gehalten. Die Feststellungen der Landschaften, die sich auf den Studien finden, die Meinungen und Irrungen hierüber wurden in freundschaftlicher Weise ausgetauscht. Auch hat Professor Schmid in der liebenswürdigsten Weise Aufschluß gegeben über die Veränderung der Aufenthaltsorte, die im letzten Vierteljahrhundert — seit seinem Böcklin-Verzeichnis — die Bilder und Studien Böcklins erfahren haben, soweit sie ihm bisher bekannt wurden. Dadurch ist es in einigen Fällen erst möglich geworden, die Werke zu Gesicht zu bekommen, die im folgenden vielfach gegen Schmid und seine Beweisführung verwendet werden.

Schmid hat es nach mehrmaligem Schwanken nun für nötig befunden, seine Stellung zu den Böcklin-Studien in der im obigen Aufsatz erfolgten Darlegung bekanntzugeben [2]). Die nachfolgenden Einwendungen, wenn auch vielfach unumwunden, sind ohne persönliche Schärfe gedacht. Im Interesse der Aufhellung der Studien-Frage wie auch der Klärung eines wenig beachteten Lebensabschnittes Böcklins erscheint es notwendig, die Irrtümer zu nennen, von denen wir glauben, daß sie Schmid in der Beweisführung wie auch in der jetzigen und den früheren Darstellungen der Jugendzeit Böcklins unterlaufen sind. Aber auch auf die Schwäche der Methode, die angewandt wird, muß hingewiesen werden, da wir nicht glauben, daß sie zum Ziel führt.

Ein bekannter Kunstschriftsteller, der kein Freund Böcklins ist, hat schon 1905 bedauert, daß man der Frühzeit des Meisters so wenig Interesse entgegengebracht hat. Ihm war aufgefallen [3]), daß diesem Lebensabschnitt Böcklins von den Gelehrten weniger Sorgfalt geschenkt war als den späteren. Sieht man die Bücher über Böcklin durch, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß nicht zum wenigsten durch die Schmidsche Ausdeutung des Werkes Böcklins und *seine* Verteilung der Werte nicht unerheblich zu der Zuspitzung des ,,Fall Böcklin" beigetragen wurde. Schmid hat sich in seinen Schriften stets mehr mit dem ,,großen Menschen" — was dankenswert ist — und mit dem ,,Dichter" als mit dem Maler Böcklin und der formal-farblichen Entfaltung seines Werkes befaßt. Die Ordnung und Aufzählung der

[1]) Wendland, Kunstchronik, Mai 1925.

[2]) Nachdem er schon im Januar (in der Baseler National-Zeitung vom 6. Jan. d. J.), wenn auch sehr viel zurückhaltender, sich zu den Studien geäußert hat.

[3]) Meier-Graefe, Der Fall Böcklin. Stuttgart 1905, S. 35 u. 36.

Frühwerke Böcklins, in die nach dem Schmidschen Aufsatz die Studien nicht hineinpassen sollen, ist nach den dort gemachten Angaben keineswegs geklärt. Ein wesentliches Hindernis hierfür bildete zweifellos — wie für den Fortgang der Kunstwissenschaft scheinbar immer mehr — das allzugroße Vertrauen auf ihr kümmerlichstes Hilfsmittel: die Photographie. Ein Teil der Gelehrten, besonders der dozierenden, hat sich derart an dieses Mittel gewöhnt, daß es sehr oft in berühmten Argumentationen die Stelle der Kunstwerke selbst einnimmt. Und der nächste Schritt ist dann schnell getan, daß man bei Kunstwerken nichts anderes mehr sieht, als was man die Photographien zu fragen sich gewöhnt hat. So kommt es, daß in der gleichen Disziplin über die einfachsten Fragen oft keine Verständigung zu erzielen ist, ja man zwei Sprachen zu sprechen scheint.



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 1. A. Böcklin, Juralandschaft bei Oltingen, bez. A. Böcklin 1844. Privatbesitz, Basel.

H. A. Schmid-Basel wurden als dem Gelehrten, der das Monumental-Werk über Böcklin bei Bruckmann herausgegeben und das „Böcklin-Verzeichnis" aufgestellt hat, auch als dem Leiter des Museums der Heimatstadt Böcklins die neuen Funde als erstem zur Kenntnis und zur Beurteilung vorgelegt. Er hat sogleich — auf sein Auge allein angewiesen — sich bereit erklärt, zwei Drittel des Fundes als Werk Böcklins zu attestieren[1]. Als dann aber die Kalkulation einsetzte, „streng wissenschaftlicher Art", — sie betraf indes nur die vermuteten Reisewege und Aufenthalte Böcklins, also keine künstlerischen Fragen — wurde Schmid zögernd. Schmid sind nach unserer Meinung in diesem Kalkül falsche Größen und Auslassungen unterlaufen, die aufzuweisen unsere Aufgabe sein wird. Infolge des wie es ihm schien nicht berechtigten, aber immerhin ganz erklärlichen Zögerns Schmids hat der damalige Besitzer die Studien dem Wirkungsbereich Schmids entzogen. Und alsbald haben sich dann die Leiter der öffentlichen Sammlungen von Zürich, Bremen, Berlin und Newyork für die Studien erklärt und zum Teil gekauft. Von diesem Augenblick an kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß es Schmid nun in erster Linie darauf ankam, sein Zögern und seinen Argwohn

[1]) H. Wendland, Kunstchronik, August 1926, S. 50 ff.

zu begründen, mehr als weiter nachzuforschen, ob nicht doch Böcklin in Frage käme. So war bei der Ausstellung in Basel im letzten Winter, bei der „Konfrontierung mit Originalen aus Baseler und Leipziger Besitz“ [1]), die Schmid zu einem anderen Standpunkt als dem vorher eingenommenen „nötigte“, sehr viel Material herbeigeholt, was die Urheberschaft irgendeines anderen Schirmer-Schülers wahrscheinlich machen sollte, ohne daß dies gelungen wäre. Man hatte dagegen vergessen, dasjenige Material, das vorzüglich für die Frage, ob Böcklin doch in Betracht komme, die Studien Böcklins, die man hätte herbeischaffen können, in genügender Zahl heranzuziehen. Aus der Zeit vor Rom waren nur ausgeführte Gemälde, größere wie kleinere, ausgestellt.



Abb. 2. A. Böcklin, Der Monte Gennaro, 1850/51. Bes.: Öffentl. Kunstsammlung, Basel.

Aber z. B. die kleine Studie bei Dr. Reinhardt-Basel, die Baumstudie der Nationalgalerie, die sich als auffallendes Gegenstück zu der Pinienstudie der neu gefundenen Serie erweist, die kleine Landschaft im Museum in Hannover, das Tennikonbild in der Hamburger Kunsthalle waren vergessen. Aus der Zeit nach 1850 war außer den beiden 1851 entstandenen Gemälden lediglich das von Schmid als vorletztes abgebildete, aus dem Besitz Klingers, ausgestellt, das Schmid zu diesem Zweck „um 1852/53“ datiert, während man es vor Tisch anders las. Im Leipziger Museum hat man es bis jetzt, durch Schmid veranlaßt, ein halbes Jahrzehnt später, um 1857 angesetzt [2]). Fortgelassen waren alle anderen wirklich zwischen 1851 und 1853 entstandenen Werke: das schon erwähnte „Kolosseum“ von 1851, aus der Hamburger Kunsthalle, der Blick von Frascati nach Tivoli, ebenfalls von 1851, lange im Besitz Gurlitts, jetzt bei Herrn Werner in Reichenberg. Ferner das einst im Besitz Heyses befindliche „In den Pon-

[1]) Schmid (National-Zeitung, Basel, 6. Jan. 1926): „Die Zusammenstellung von Gemälden aus Baseler Privatbesitz mit den Bildern der Wendlandschen Sammlung wurde zum Teil aus dem Grunde vorgenommen, um unsere Zurückhaltung im letzten Sommer zu rechtfertigen.“

[2]) Im Januar d. J. (National-Zeitung, Basel) war die Schmidsche Rückdatierung erst bis „um 1855“ gediehen.

tinischen Sümpfen“ und das Fragment der Stuttgarter Galerie, das, 1853 datiert, von Schmid unter Falscherklärung der Signatur zehn Jahre später gesetzt wird. Es fehlte auch das kleine Ruinenbild bei Herrn Kaiser in Hamburg, das bezeichnet und 1851 datiert, von Schmid gegen andere Gutachter in einem Prozeß gleichfalls für unecht erklärt wurde, das aber echt ist und weiter als echt gilt und alle technischen Übereinstimmungen mit den neu gefundenen Studien aufweist. Auch dürfte es nicht schwer sein, ,,Am Waldrand“ (1853) und die ,,Baumstudie“ (1853), deren Durchgang durch namhafte Kunsthandlungen in Köln und Berlin bekannt ist, aufzufinden. Man hätte



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 3. A. Böcklin, Studie, bez. Böcklin 1845 Eptingen. Privatbesitz, Basel.

z. B. auch sehr gut kleine Bildentwürfe und Bildskizzen in Öl aus etwas späterer Ze zum Vergleich heranziehen können, die eine auffallende Verwandtschaft in der Mach art mit den Studien aufweisen. So die beiden kleinen Stücke, die das Städelsche In stitut in Frankfurt besitzt, die von Schmid allerdings auch eine Zeitlang für unech erklärt wurden, und der Entwurf zu einem der Wandfelder bei Wedekind in Berlin. E wird aber noch mehr Werke Böcklins aus den Jahren 1850 bis 1853 geben. Böckli selbst hat solche erwähnt.

Es muß hier angemerkt werden, daß neuerdings außer den 31 von Dr. Wen land aus Amerika gebrachten Studien und den beiden im Herbst vorigen Jahres i den Kölner Kunsthandel gelangten, auf die Schmid schon Bezug nimmt, sechs we tere Studien oder Bilder auf verschiedenem Weg aufgetaucht sind, die zu derselbe Amerika-Serie gehören. Eines von diesen Stücken ist im Besitz des Metropolita Museums in New-York: eine Landschaft, offenbar aus den Albanerbergen, technis

ein Gegenstück zum Wald von Genzano (Nr. 12) [1]) Abb. 13 und 14, dann zwei Albanersee-Landschaften, die sich als Seitenstücke zu der Nemisee-Studie (Nr. 11) ausweisen und mit zwei anderen ausgeführten Bildern wie Vorarbeiten zu dem Gemälde bei Sarasin aussehen, das wie eine Kompilation aus einer ganzen Reihe von Studien wirkt. Schließlich will es der Zufall, daß die Vorarbeit, d. h. die farbige Naturstudie zu dem Kolosseum-Bild von 1851 in der Kunsthalle in Hamburg, von dem Schmid noch behauptet, daß es gegen die Wendland-Studien zeuge, neuerdings aufge-



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 4. A. Böcklin, Tennikon, 1845. Kunsthalle, Hamburg.

taucht ist. Diese Studie (Abb. 9) wird im Augustheft des „Kunstwanderers" von Ludwig Justi veröffentlicht. Justi wie auch Dr. Wendland nehmen gleichzeitig in der „Zeitschrift für bildende Kunst" zu den Ausführungen Schmids Stellung. Über die künstlerische Seite der Studien hat Justi bereits in der Einleitung zu dem Ausstellungskatalog der Nationalgalerie im August vorigen Jahres gehandelt, auf die Schmid gar nicht eingeht. An anderer Stelle soll die Einheit der Studien noch näher erhärtet werden.

Als im August vorigen Jahres die neu aufgefundenen Landschaften Böcklins in der Nationalgalerie ausgestellt wurden, war es der Leitung der Galerie bekannt,

---

[1]) Die in Klammer gesetzte Nummer hinter der Benennung einer Studie gibt an, daß diese zu der aufgefundenen Serie gehört, und richtet sich, wie auch in dem Aufsatz Schmids, nach dem Ausstellungs-Verzeichnis der Studien in der Nationalgalerie (August 1925) von Ludwig Justi.



5. A. Böcklin, Santa Scolastica bei Subiaco, bez. A. Böcklin Roma. (Ausst. Kat. N. G. Nr. 24.) Nationalgalerie Be

daß H. A. Schmid für die Öffentliche Kunstsammlung in Basel fünf dieser Studien hatte zurückstellen lassen, von denen er dann zwei für das Museum kaufte. Es war ihr ferner bekannt, daß Schmid 22 der Studien Böcklin zuerkannt, dann aber Zweifel gefaßt hatte, als er glaubte feststellen zu müssen, daß Böcklin zu der in Frage kom-



Abb. 6. A. Böcklin, Studie aus dem Albanergebirge, 1851, bez. A. Böcklin Roma. (Ausst. Kat. N. G. Nr. 5.) Berliner Kunsthandel.

menden Zeit nicht an den Stellen gewesen sein könne, die sich auf einigen der Bilder als Ansichten finden. Die Galerie wußte auch, daß Schmid seine Zweifel allen in Betracht kommenden Stellen mitgeteilt, und daß er auf der Düsseldorfer rückblickenden Ausstellung vorigen Jahres den wahren Maler — wiederholt vergeblich — zu ermitteln versucht hatte. Justi hat in der Einleitung zu dem Ausstellungsverzeichnis im August v. J. auf alle diese Zweifel hingewiesen. Sie haben Justi damals nicht

von der Ansicht abbringen können, daß es sich um Werke Böcklins handele. In jener Einleitung ist ebenso bereits der Äußerung Böcklins Erwähnung getan, die kürzlich von einem unbekannten Schweizer im „Cicerone" mitgeteilt wird: daß Böcklin für Kunsthändler Landschaftsbilder geringeren Wertes gemalt habe.

Die ausführlichen Darlegungen Schmids vermögen die Überzeugung derer, die unter Kenntnis all dieser Zweifel für die Urheberschaft Böcklins eintraten, nicht umzustoßen. Einige der Schmidschen Argumente beweisen bei genauerer Prüfung das Gegenteil seiner These.

Die Klärung von Böcklins erstem römischen Aufenthalt in den Jahren 1850/51 auf den ersten fünf Seiten des Schmidschen Aufsatzes durch die Heranziehung des Tagebuchs von Thiersch, über die Darstellung bei Runkel (1911) hinaus, ist sehr verdienstvoll, zumal Schmid in seinen bisherigen Darstellungen diese Jahre immer nur flüchtig gestreift hat.

Irrtümlich ist hierbei, was über die Malereien während dieser Zeit gesagt wird, bis auf die Angaben über das Sarasinsche Bild (die aber schon durch Runkel und Oeri bekannt waren). Irrtümlich ist die Bemerkung, daß „die wenigsten der Bilder aus der Umgebung von Albano" seien. Auf das Albanergebirge gehen 11, und wenn man die an der Via Appia entstandenen dazurechnet, die nämlich durch das Albanergebirge hindurchführt, 18 oder 20 der Studien zurück. Irrtümlich ist die Ansetzung des Ausfluges nach Formia in den Winter: „Weihnachten und Neujahr 1850/51", denn die 7 oder 9 Studien, die auf diesem Ausflug entstanden, zeigen hohen Sommer. Irrtümlich ist die Bemerkung über das Mitte Mai 1851 in Basel ausgestellte Bild. Es ist nicht verschollen, sondern von Schmid selbst unter Nr. 9 seines Aufsatzes abgebildet.

I.

Zwei Punkte sind es, die Schmid nach seinen Angaben Schwierigkeiten machten, seine Zuerkennung von zwei Drittel der Studien an Böcklin aufrechtzuerhalten [1]).

Es fänden sich nämlich Ansichten von Capri und von Marseille unter den Studien. Und Böcklin sei das erstemal erst 1862 in Neapel gewesen und von einem Aufenthalt oder einer Reise nach Marseille sei ihm, Schmid, aus den Überlieferungen nichts bekannt.

Hätte Schmid sich die beiden Capri-Studien, deren Benennung ihn Argwohn fassen ließen, genauer angesehen und sich auch über ihre künstlerische Herstellungsweise [2]) Fragen vorgelegt, so hätte er zu dem Schluß kommen müssen, daß der Ver-

---

[1]) Aber jetzt noch führt er eine Reihe von 19 namentlich auf, „bei der die Autorschaft Böcklins nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen" sei: „sie berühren sich mit seinen Werken, Gemälden wie Zeichnungen, teils im Kolorit, teils in der Charakteristik der Bäume". In der National-Zeitung, Basel, 6. I. 26 heißt es noch anders: „Frappante Übereinstimmungen einiger Wendlandschen Bilder mit gesicherten Werken von Böcklin selbst sind auch gar nicht zu leugnen".

[2]) Schmid: „Ölmalerei ist die Regel. Aber die Ansichten von Capri sind mit einem ganz dünnflüssigen Mittel ausgeführt und erinnern an englische Aquarelle; diese beiden Bilder . . . lassen Tempera oder eine Mischtechnik von Öl und Tempera vermuten". Weder von Aquarell noch von Tempera oder einer Mischtechnik kann die Rede sein. Die Studien sind in Öl ausgeführt. Vgl. dazu die Anm. S. 218.

fertiger dieser Stücke unmöglich Capri in seiner wirklichen Erscheinung je gesehen haben kann: aus Gründen der Farbgebung. Erstens zeigt der „Monte Solaro" Wolkenbildung, Licht- und atmosphärische Wirkungen, die wohl für die Schweizer und alemannische Heimat Böcklins häufig sind, nicht aber für die Inseln und Küsten des Mittelmeeres. Zweitens erkennt man bei dem anderen Bild, beim rechten Meerfelsen der Faraglioni, daß die Umrisse schablonenhaft vorgezeichnet, dann aber nicht eingehalten wurden, da während der Arbeit sich ergab, daß die Farbkontraste nicht erlaubten, die ursprünglich geplanten Größenverhältnisse beizubehalten: das dunkle gebrochene Blau der Felsen wog schwerer als die Farbe von Himmel und Meer. So läuft die Vorzeichnung, die unter der Farbe zum Vorschein kommt, um vieles außerhalb des gemalten Felsens herum, was bei einer Naturbeobachtung kaum vorkommt[1]). Die Pinselführung ist nicht wie auf allen wirklichen Naturstudien zeichnend bzw. ausfüllend, sondern verwischend und knetend, die Farbe nicht beobachtet, sondern aus Kontrasten und aus dem Wissen um farbige Erscheinungen entwickelt. Nirgends ist mit dem Pinsel „gezeichnet", seine Führung ist äußerst unbestimmt, die Farbwahl dagegen nicht. Alles Zeichen, daß das Auge auf der Malfläche und nicht in einer Landschaft verweilte. Beide Stücke heben sich von allen übrigen ab und erscheinen als lyrisch-pathetische Phantasien auf der Unterlage einer genauen zeichnerischen, vielleicht — was damals neu und durchaus nicht verachtet war — einer photographischen Wiedergabe von Capri. Es ist sogar möglich, daß die Erinnerung an jenes Gespräch mit Böcklin zu Anfang der 1890er Jahre ungenau ist, oder Böcklin, wie er dies öfters tat, die Ereignisse zusammenzog, und der Amerikaner, der ein Bild auf Grund einer Photographie (angeblich von Porto d'Anzio) bestellte, einer der beiden ist, denen Böcklin den Inhalt seines Ateliers verkaufte.

Das Zusammen und Gegeneinander der Farben ist frei erfunden. Die genauere Beobachtung ergibt, daß zuerst eine weitgehende Untermalung in Grau-Grün erfolgte und darüber eine weitere Modellierung, teils in einem warmen Braun in den dunklen und dem schon endgültigen hellen Gelb und Blau in den helleren Teilen der Landschaft. Im „Monte Solaro" ist die Hälfte des Bildes schlechtweg in der Vorarbeit stehengelassen. Trotzdem erweckt das Bild den Eindruck vollkommenen Fertigseins.

Schmids Hinweis, daß Böcklin Capri frühestens 1862 gesehen habe, ist anzuerkennen. Nicht aber der Schluß, daß, wenn sich unter den Studien, von denen Schmid zugibt, daß sie alle um 1851 entstanden sind, Ansichten von Capri befinden, die ganze Serie nicht von Böcklin sein könne. Denn sowohl die Nachrichten, die es über die Verfahrensart Böcklins bei bestimmten Arbeiten der frühen Zeit gibt[2]), wie auch im besonderen die Äußerungen, die er selbst über solche im Atelier farbig frei model-

---

[1]) Auch die Brücke von Narni (Nr. 3) dürfte nach einer fremden oder eigenen Vorlage im Atelier begonnen, ist dann aber nicht zu Ende geführt.

[2]) Ernst Berger: Böcklins Technik München 1906, S. 26—29. U. a.: „Bei dieser Art des Schaffens ... ohne Naturvorwurf oder Anlehnung an Studien ... konnte (Böcklin) nur mit dünner Farbe anfangen ... mußte (er) auch stets mit dünnen Lasuren arbeiten." „ ... wirkt durch die richtige Verwertung der Kontraste."

lierten Bilder getan hat [1]), lassen nicht die Meinung zu, daß es sich bei dem Maler dieser beiden Bilder um einen anderen als Böcklin handeln könne, zumal die formalen Hinweise auf spätere Böcklinsche Kunst hier am deutlichsten sind.

Beide Stücke sind diejenigen des neuen Fundes, die ihrer malerisch-gefühlsmäßigen Haltung nach am besten mit der landläufigen Vorstellung von der Kunst Böcklins übereinstimmen. Sie tragen das ausgesprochene Gepräge Böcklinscher Bildgestaltung. Schmid nennt den „Monte Solaro" „das bedeutendste Bild der



Abb. 7. A. Böcklin, Gebirgskette. 1851. (Ausst. Kat. N. G. Nr. 15.) Kunsthalle, Bremen.

Gruppe" und weiß als einzige Beanstandung das zu sagen, daß der „Monte Solaro" nicht den Frühstil zeige. Nun, Böcklin gehört zu den seltenen Malern, die vor der Natur gehinderter erscheinen als in ihren Erinnerungen und Vorstellungen von der Natur. Es ist bekannt, daß Böcklin später ausschließlich nur aus der Vorstellung malte und dringend vor zuviel Naturstudium warnte, das faul mache. So zeigen schon vor 1850 nicht so sehr Studien, in der Natur entstanden, als im Atelier gemalte Bilder die Andeutungen seiner späteren Kunst. Sie erscheinen häufig als die freieren und wenn man will weiter fortgeschrittenen [2]).

---

[1]) Rudolf Schick, Tagebuch 1901, S. 70: „er habe... auch für... Händler gemalt. Sie bezahlen schlecht ... Man müsse nur mit einer grauen, nach Umständen vielleicht grünlichgrauen, Untermalung beginnen und dazu die Übermalung mit Benutzung des Grundes einrichten. Niemand könn einem nachweisen, ob das dann Grund oder gemalt sei... Man könnte... fast in einem halbe Tag solch Bild malen." Diese Bemerkung über das Verwechseln-können: „ob Grund oder gemalt" is wie auf den vorderen Teil des Monte Solaro-Bildes geprägt. Es wird sich schwer be einem andern Maler dieser Austausch von Unter- und Übermalung nachweisen lassen.

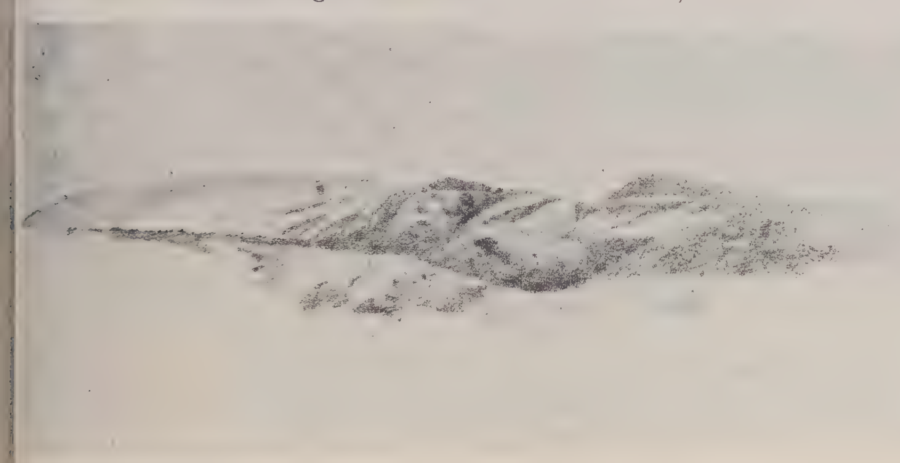
[2]) Von Anfang an macht sich in der Darlegung Schmids der Fehler bemerkbar, daß nicht nach der Art des künstlerischen Zustandekommens bei den einzelnen Studien gefragt und nicht Antwort z

II.

Die Feststellung Schmids, daß fünf der Studien, die im Berliner Katalog noch unter anderen oder allgemeinen Namen aufgeführt werden, Landschaften der südfranzösischen Küste darstellen, d. h. den Hafen von Marseille und den von Nizza, ist sehr verdienstvoll und nicht abzustreiten.

Entgegen dem, was über die Capribilder gesagt wurde, weisen die Studien Nr. 16 bis Nr. 19 und Nr. 26 aus, daß der Verfertiger die Häfen gesehen hat [1]).

Nun ist aus einer einfachen Überlegung und, sollte man meinen, einem im Gebiet der Schweiz naheliegenden Grunde zu entnehmen, daß Böcklin im Februar



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 8. A. Böcklin, Gebirgsstudie, Frühe römische Zeit. Bes.: Kupferstichkabinett, Basel.

1850 nach Rom überhaupt nicht anders als über Marseille gereist sein kann. Ferner läßt die Tatsache, daß sich unter den Studien eines Schirmer-Schülers Ansichten von Marseille befinden, als Urheber zunächst einen Schweizer unter den Schülern Schirmers vermuten. Für Schweizer liegt es näher als für Deutsche, über französischen Boden nach Italien zu reisen. Ist Böcklin doch auch, als er von Basel das erstemal nach Düsseldorf zog, auf der französischen Seite des Oberrheins entlang gefahren. Und Schirmer-Schüler, die unmittelbar von Paris nach Rom gefahren wären, kennen wir nicht. Nun gab es aber für Böcklin im Winter 1850 keinen anderen Weg als den über Marseille.

geben versucht wird: ob „Studie" (d. h. vor der Natur aus Beobachtungsanlässen gebildeter Eindruck) oder „Atelierbild" (Auswertung solcher Studien oder freie Erfindung von nie Gesehenem). Auch ist nicht verständlich, daß, bei dem offensichtlichen Widerspruch und den Übereinstimmungen unter den Stücken, es nicht unternommen wird, eine sinnmäßige Ordnung in die Sammlung zu bringen. Man müßte, wenn man nicht an einen Meister glaubt, doch wenigstens vorzuschlagen wissen, wie sich die Gruppen teilen. Aber alles das unterläßt Schmid. Es geht nämlich nicht. Jedes Bild der Serie ist durch irgendeine Übereinstimmung technischer oder künstlerischer Art mit jedem anderen so verzahnt, daß sie alle trotz scheinbarer Widersprüche eine unlösbare Einheit bilden.

[1]) Wir lassen es zunächst dahingestellt, ob nicht Nr. 17 und Nr. 18 zum Teil, Nr. 19 im gesamten nachträglich erst, d. h. nach dem Aufenthalt in den Häfen, entstanden sind.

Schmid hatte 1919 eine weniger voreingenommene Ansicht über diese Reise Böcklins. Er sei selbst zitiert: „Böcklin ist von der Küste her in die ewige Stadt eingezogen“ [1]. Schick berichtet [2] — Runkel hat diese Bemerkung 1910 in seine Böcklin-Memoiren (S. 6) aufgenommen —, daß Böcklin ihm (12. Mai 1866) von seinen ersten Eindrücken in Rom erzählt habe: wie er in der Postkutsche zur Porta dei Cavalieri [3] einzog. Die Worte sind so gehalten, daß man sehr wohl annehmen kann, der nächtliche Einzug durch das genannte Tor, an St. Peter vorbei, sei nicht nur der erste Eindruck von Rom, sondern auch von Italien überhaupt gewesen [4].

Es ist nicht ungewöhnlich, daß wir über den Reiseweg Böcklins nicht genauer unterrichtet sind, denn auch bei den vielfachen anderen Ortswechseln und Übersiedlungen erfahren wir nur selten Näheres.

Schmid rechnet nach, daß Böcklin in einem Zeitraum von nicht 14 Tagen die Reise von Basel nach Rom zurückgelegt habe, gibt aber gleichzeitig an, daß man sonst damals meist länger gebraucht hätte. Ferner führt Schmid auf, daß jemand, der von Basel mit nur 250 Frs. in der Tasche nach Rom reise, sich zweifellos auf dem „billigsten“ und „nächsten“ Wege dorthin begeben habe. Und dieser ist nach Schmids Meinung der durch das Gebirge. Aber, wie hat man sich im Februar und März des Jahres 1850 den billigsten und nächsten Weg, überhaupt den Weg von Basel nach Rom vorzustellen? Der erste Tunnel durch die Alpen ist 1882 in Benutzung genommen und Februar und März haben im Hochgebirge als Winter zu gelten. Auch heute noch sind die Alpenübergänge auf den großen Paßstraßen nach allen Statistiken höchstens fünf Monate im Jahr für geregelten Postverkehr gangbar [5].

Noch heute ist es so, daß, wer Anfang Mai etwa von Davos zur Gotthardtbahn hinüberwill, auf dem Fahrplan feststellen muß, daß der Postverkehr erst Mitte oder Ende Juni beginnt. Und Italienreisende mit eigenen Wagen rechnen noch um Pfingsten damit, mit ihrem Gefährt nicht über den St. Gotthardt zu können, sondern die Bahn benutzen zu müssen. Im Februar liegt der Schnee haushoch, und ist es dort vollkommen Winter. Man kann, wie Goethe, im November wohl einen Ausflug auf den St. Gotthardt unternehmen und halb erfroren ankommen, aber dies auch nur als sozusagen sportliche Leistung, in Begleitung und mit allen Sicherheitsmaßnahmen. Truppen sind auch winters über die Alpen gezogen, waren dann aber mit allen Hilfsmitteln versehen. Aber für den e i n z e l n e n Reisenden bleiben, da der Postverkehr eingestellt ist, nur die Skier [6]. Die ängstliche und fürsorgliche Mutter hätte Böcklin im Februar/März auf dem Weg über die tiefverschneiten Pässe nicht ziehen lassen.

---

[1] Schmid, Arnold Böcklin, Bruckmann-München, 1919.

[2] Schick, Tagebuch 1901, S. 20.

[3] Durch dieses Tor zogen alle diejenigen ein, die in dem Seehafen Roms, Civitavecchia, gelandet waren.

[4] Von anderen Reiseeindrücken, etwa der toskanischen Landschaft, der lombardischen Ebene oder des italienischen Riviera, haben sich nirgends in den Werken Böcklins aus jener Zeit Spuren erhalten.

[5] M. von Süßmilch, Alpentunnel und Alpenübergänge, Leipzig 1882. „Paßstraßen von nicht über 1000 Metern Höhe sind nur von den letzten Wochen des April bis Ende Oktober schneefrei, während bei 2000 Metern Paßhöhe Schneefreiheit erst Ende Mai eintritt.“ Der St. Bernhard, St. Gotthardt und Splügen haben eine Höhe von über 2000 Meter, der Maloja über 1800 Meter.

[6] Auskunft des ortsansässigen Bergführers in Obersteinberg, Berner Oberland.

Ferner muß erwogen werden: Böcklin hätte auf dem Weg durch Oberitalien damals durch gleichsam feindliches, ein jedenfalls noch halb im Kriegszustand befindliches Ausland dringen müssen. Die Österreicher hatten kaum ein halbes Jahr zuvor die Freiheitserhebungen der Oberitaliener blutig niedergeschlagen, und es war höchst unratsam, um diese Zeit dort zu reisen [1]). Rom war kaum seit einem halben Jahr vor der Ausreise Böcklins von den Franzosen besetzt worden. Diese hatten die radikale Regierung gestürzt und es sich zur Aufgabe gestellt, den Kirchenstaat und das Regiment des Papstes wieder aufzurichten. Böcklin ist noch vor der Rückkehr des Papstes in Rom angelangt. Er war einer der ersten Künstler, die nach langer Pause der Südenfahrten wieder nach Italien kamen. Es hat den Anschein, als ob Böcklin lange gewartet hätte, nach Rom reisen zu können, und daß er die ersten Nachrichten von der Beruhigung nach zweijährigen Wirren und Kämpfen dort benutzt hat, um auf dem zugänglichsten Weg — und das war der unter französischem Schutz — nach Rom zu gelangen.

Von jeher lief für die Basler der normale Handels- und ein großer Teil des Personenverkehrs zum Mittelmeer und nach Italien über Marseille [2]). Die Verbindung mit Lyon besteht durch die Seidenindustrie noch heute. Man erinnere sich, daß Böcklins Vater Bandwirker und an Lieferungen für den mohammedanischen Orient beteiligt war. Die Aare aufwärts und dann über Genf durchs Tal der Rhône führt von alters her, seit Römerzeit, eine noch heute lebhaft befahrene Straße über Lyon nach Marseille. Von Lyon ab ist die Rhône schiffbar. Und der Dampferverkehr längs der italienischen Küste war damals vergleichsweise lebhafter als heute. Das erste moderne Fahrzeug in Italien war nicht die Eisenbahn, sondern das durch Maschine getriebene Schiff, schon seit Anfang der 1830er Jahre. Civitavecchia war der belebte Hafen von Rom, wo die Linien von Marseille, Genua und Livorno zusammenliefen. Für die 1840er, 50er und 60er Jahre hat der Seeweg nach Rom im Gegensatz zu der Zeit davor und darnach als der billigste, schnellste und beliebteste zu gelten [3]). Es ist auffallend, daß von der südfranzösischen Küste sich unter den Studien nur Ansichten von den beiden Häfen finden, die von Schiffen der Verbindung zwischen Südfrankreich und Italien angelaufen werden, und keine Landschaften aus Südfrankreich sonst. So liegt es nahe, anzunehmen, daß der Schirmer-Schüler, von dem die Studien herrühren, sich auf dem Seewege von Frankreich nach Italien befand. Die Dampfschiffe pflegten damals in den größeren Häfen 1 bis 2 Tage zu verweilen. Für die Monate Februar und März ist der Weg von Basel nach Rom über Marseille so selbstverständlich, daß zu jener Zeit niemand besonders darüber geredet hat.

Daß Böcklin auf der Hinreise nicht über die Alpen den Weg nahm, wäre auch daraus zu schließen, daß Frau Angela in ihren Erinnerungen [4]) bei Erwähnung

[1]) Selbst später in Rom noch hatte Böcklin aus Gründen der politischen Spannung unangenehme Begegnungen.

[2]) Alois Schulte: „Geschichte der großen Ravensburger Handelsgesellschaft", Stuttgart, 1923, II. Band, 8. Buch.

[3]) Schon Chr. Rauch hat als Stipendiat 1804 den Weg über Südfrankreich gewählt. (Daß dieser Weg von alters her gebräuchlich war, bezeugen alte Holzschnitte des 16. Jahrhunderts: Schweizer Landsknechte oder päpstliche Truppen schiffen sich im Hafen von Marseille ein.)

[4]) Runkel, Böcklin-Memoiren, 1910, Seite 50.

der Rückreise 1852 ausdrücklich anführt, daß er seinen Weg über den St. Gotthardt nahm. Es ist „von seiner Reiseroute" die Rede, als ob ihm solche zur Wahl gestanden, oder er zu anderer Zeit einen anderen Weg gewählt hätte. Auch scheint er die



Abb. 9. A. Böcklin, Das Colosseum in Rom, 1851. Kunsthandel, Cöln.

„kleiderzerlösende" Erfahrung einer solchen Gebirgsreise erst jetzt gemacht zu haben, denn Frau Angela führt sein Mißgeschick dabei ausführlich an. Und wie kommt Böcklin von Rom zur Gotthardt-Straße? Man staune: über Triest! Aber diesmal ist es schon Mai. Er trifft am 8. Mai in Basel ein, hat also kurz vorher den Gotthardt überschritten. Böcklin ist mit der Schiffsverbindung auf der Adria sehr unzufrieden, als ob er einen Vergleich mit anderen Linien hätte. Er rät unmittelbar nach der Rückkunft seinem Freund Dreber, jeden zu warnen, diesen Weg (über Ancona -Triest -Venedig) zu wählen, da er infolge der Schiffsverzögerungen seine Zwischenaufenthalte außerordentlich habe verkürzen müssen. Wie sehr Böcklin das Meer liebte, wissen wir. So wird er den Umweg auf dieser Seite Italiens wahrscheinlich unternommen haben, weil er die Küste der Adria mit der Mittelmeerküste, die er auf der Hinfahrt kennengelernt hatte, vergleichen wollte.

Der Weg Böcklins über Marseille erscheint aus all diesen Überlegungen gesichert. Und wenn man schon die These aufstellt, daß die amerikanischen Stücke nur Gegenden zeigen sollen, die ihr Maler kannte, so ist das Umgekehrte von dem, was Schmid geschlossen haben möchte, zu folgern, nämlich, daß schon die äußeren Gründe auf Böcklin als Urheber der in Amerika gefundenen Studien hinweisen, ja daß es überhaupt keine besseren Voraussetzungen für seine Urheberschaft geben kann.



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 10. A. Böcklin, Das Colosseum in Rom, 1851. Kunsthalle Hamburg.

III.

Ein anderer und wie Schmid sagt für ihn entscheidender Grund zur Ablehnung der Urheberschaft Böcklins sei, daß zwei Sachverständige – die er nicht nennt – behauptet hätten, die beiden Bezeichnungen auf zweien der Studien seien „wahrscheinlich" neu. Der verklausulierten Beanstandung der Signaturen muß aufs nachdrücklichste widersprochen werden.

Als die Bilder im Juni 1925 in die Nationalgalerie kamen, sind die Bezeichnungen selbstverständlich gleich von dem vortrefflichen Restaurator der Galerie, Tschirch, der schon seit Jordans Zeiten tätig ist, untersucht worden: sein Urteil ging und geht dahin, daß die Bezeichnungen mit dem Farbkörper des übrigen Bildes vollkommen verwachsen sind, daß sie mit diesem in einer Ebene liegen und mit denselben Farben, die sich auch sonst auf Studien finden, in dem einen Fall mit Schwarz, in dem anderen mit gebrannter Terra di Siena gemalt sind.

Die Signaturen auf den beiden Stücken (Nr. 5 und Nr. 24) sind so echt, wie Signaturen überhaupt sein können, d. h. sie sind vor Austrocknen der Farbe — (was je nach verwendetem Material schneller oder langsamer, meistens aber im Verlauf einiger Monate, nie länger als nach anderthalb Jahren erfolgen kann) — auf die Malfläche eingefügt und nicht erst, wie Schmid durch seine Fachleute sagen läßt, nach der Austrocknung. Schmid ist vorsichtig genug anzugeben, daß nicht er dies Urteil abgegeben habe. Er selbst hat vor Befragung jener unbekannten Herren die Signaturen für echt gehalten. Es geht aber nicht an, bei so schwerwiegender Verdächtigung sich anonym „einvernommener" Herren als Gewährsmänner zu bedienen. Bisher hat jeder Sachkundige, selbst wenn er sich sonst den Studien gegenüber skeptisch verhielt, die Bezeichnungen anerkennen müssen. Es wäre auch merkwürdig, will man einen Betrug annehmen — welche Möglichkeit Schmid anzudeuten scheint —, daß die Signaturen gerade auf zwei Stücken von fremder Hand angebracht wurden, von denen das eine mit der landläufigen Vorstellung von Böcklins Kunst nicht ohne weiteres in Einklang steht. Wenn jemand nachträglich die Stücke mit Böcklins Schriftzügen versehen wollte, hätte er dies doch, sollte man meinen, bei denen tun müssen, die für einen Fernerstehenden mehr den Böcklinschen Charakter tragen und mehr den späteren Werken gleichen. Und weshalb hat er dann nicht alle, sondern nur zwei signiert? Die bezeichneten Stücke wurden, als Dr. Wendland die Serie kaufte, zunächst zurückgehalten und ein französischer Name als Urheber genannt. Die Bilder waren von derartiger Billigkeit, daß deren Preis hier zu nennen nicht angebracht erscheint. Die Schriftzeichen stimmen, entgegen der Behauptung Schmids, vollkommen überein mit den zu jener Zeit und noch in späteren Jahren von Böcklin gebrauchten [1]). Die Art des Duktus auf beiden Studien ist derartig frei und selbstverständlich, wie sie eine nachträgliche Nachahmung von fälschender Hand nie zustande bringt. Falsche Bezeichnungen pflegen korrekter oder unbeholfener oder beides zu sein [2]).

IV.

Schmid gelangt auf Grund der Beargwöhnung der Signaturen dazu, das Formale der Studien insgesamt und einige wenige im besonderen zu beanstanden.

---

[1]) Böcklin äußert sich Schick gegenüber eingehend über seine Signierung (Tagebuch, S. 22): ...„je nach dem Charakter und der Größe des Bildes... einen anderen Charakter... Druckschrift einmal, Handschrift das andere Mal, bald hell, bald dunkel und in den Farben verschieden". Auf den Studien vor Rom pflegte Böcklin seinen Namen einfach unten an den Rand einzukratzen. Die Formen der Buchstaben, die er dabei benutzte, sind dieselben wie auf den beiden Amerikastudien und wie er seinen Namen auch in Briefen schrieb. Je größer das Bild, desto mehr neigte er dazu, in Antiqua zu zeichnen, so zeigt der Namenszug auf dem Bild bei Sarasin schon Ansatz dazu. Aber auf dem Bild bei Kaiser in Hamburg ist der Name noch in Schreibschrift gegeben. Er steht hier wie auf dem Sarasinschen Bild schräg wie bei der Studie Nr. 5.

[2]) Die Signatur auf dem im November aus Amerika herübergekommenen Stück im Kölner Kunsthandel mit A. B. scheint dagegen der Untersuchung bedürftig. Diese Art der Bezeichnung mit A. B. ist, wie Schmid richtig angibt, für die Frühzeit ungewöhnlich. Das Bild selbst aber ist alt und weist weitestgehende Übereinstimmung mit der Studie Nr. 25 (Monte Cavo) auf. Es verhält sich in gleicher Relation zu diesem wie Nr. 6 zu Nr. 7, Nr. 16 zu Nr. 17, Nr. 18 zu Nr. 19 und vielleicht Nr. 27 zu Nr. 28 und die Nummern 20, 21, 22 und 23 untereinander.

Die Weise seines Vorgehens hierbei muß lebhaft angefochten werden. Schmid erklärt sie am Schluß selbst: „Unsere wissenschaftliche Methode beruht auf der Erkenntnis, daß das Wertvolle, das ein großer Künstler leistet, das Produkt einer Entwicklung ist... Wer das Gesetz, unter dem ein Künstler steht, erkannt hat, wird den einzelnen Fall auch richtig beurteilen können."

Das ist sehr schön, wenn die Voraussetzungen richtig sind: das Bekanntsein der Entwicklung und das Bekanntsein dessen, was „das Gesetz" genannt wird. Beides läßt sich nur aus Feststehendem gewinnen. Nun handelt es sich hier erst um die Feststellung solcher notwendiger Daten und Tatsachen. Wie kann man die Prämissen aus den Schlüssen gewinnen!

Schmid fängt mit der Vorwegnahme subjektiver Ergebnisse an. Er nimmt seine Vorstellung von einem Genie, in diesem Falle von Böcklins Genie, — eine Vorstellung, die vielleicht für eine bestimmte Zeit der Reife Böcklins stimmen mag, im übrigen aber mehr dem Bereich der Literatur und Musik als dem der Malerei entstammt — als gegebenen Maßstab für die hier in Frage stehenden Jugendwerke. „Ein Künstler, der nach einem ihm vorschwebenden Ideal mit der Leidenschaft Böcklins ringe", werde „kaum Arbeiten, die im Stil so verschieden sind... zu ungefähr der gleichen Zeit malen". Woher weiß Schmid das? Alle Erfahrungen lehren das Gegenteil, lehren, daß bedeutende Künstler in ihrer Jugend nach jeder künstlerischen Seite hin Vorstöße unternehmen, lehren, daß sie ungleich und sprunghaft sich entwickeln. Menzel als Maler wird „Menzel" erst 1847, d. h. in seinem 32. Lebensjahr. Marées findet sein ihm eigenes malerisches Bereich frühestens 1863, also im 27. Jahr. Thoma wird „Thoma" und streift alles Schulmäßige erst im 30. Jahr ab. Leibl malt den ersten „Leibl" im 26. Jahr. Der erste „Böcklin" stammt aus dem Jahre 1855. Wir haben es mit einem erst 23jährigen Maler zu tun und müssen damit rechnen, im Werk dieses 23jährigen sowohl den genialsten Vorwegnahmen wie genauesten Erfüllungen bisheriger Lehren, wodurch diese ihren Zielwert einbüssen, Bravour wie tastendem Versuch, lebhafter Anspannung wie formalem Rückfall zu begegnen.

Schmid vermißt die gewaltigen Eindrücke einer alten Kunst und einer Landschaft, die Böcklin wie wenige Sterbliche bezauberte, die Zeichen eines „ringenden Genius..., der angesichts überwältigender Eindrücke nach einer neuen Form sucht, um sie im Kunstwerk zu verewigen"[1]). Wie soll man sich das „Ringen eines Genius" oder gar das „Ringen mit Leidenschaft" an einem Stück Malerei vorstellen? Kann man es an anderem bemerken, als an der Ungleichheit der Formabsichten und Ungleichheit und Vielfältigkeit der malerischen Motive? Schmid vermißt die Wirkung „einer schweren Krise", womit der Tod der ersten Basler Braut gemeint ist (vergißt aber, daß Böcklin innerhalb dreier Jahre dreimal verlobt war). „Aber solche Schmerzen pflegen den Menschen eher zu vertiefen als zu veräußerlichen." Seltsame Argumente, um Fragen der Echtheit und der Mal- und Gestaltungsweise zu erklären. Von der These des „poetisch und musikalisch veranlagten Geistes", jenem verhängnisvollen Satz,

[1]) Schick (Tagebuch S. 166) erzählt ausdrücklich, Böcklin habe darauf aufmerksam gemacht, daß man erst bei einem zweiten Aufenthalt in Italien das grundsätzliche Anderssein der Landschaft dort ganz erkenne.

der verhindert, daß die Werke Böcklins wirklich angesehen werden, und der Veranlassung wurde, daß jeder gefühlvolle Kitschier an Böcklin gemessen wird, und der Böcklinscher Kunst die tragische Gegnerschaft der besten Maltalente eingetragen hat, wollen wir nicht reden. Schmid stellt sich Böcklins Jugend offenbar gleich seinen Mannesjahren, nur eben ,,ringend" vor und scheint anzunehmen, daß Böcklin unmittelbar nach 1850 als ,,ein anderer" erscheinen muß.

Schmid selbst gibt an, daß für die in Frage stehende Zeit, d. h. aus 16 Monaten, keine Ölmalereien nachzuweisen seien[1]), wobei zu bemerken ist, daß die Richtigkeit der Datierungen der beiden Bildchen, die Schmid in seinem Verzeichnis unter



Abb. 11. A. Böcklin, Capri mit den Faraglioni, 1851. (Ausst. Kat. N. G. Nr. 29.) Berliner Kunsthandel.

Nr. 47 a und b unmittelbar vor dem Aufbruch nach Rom entstanden sein läßt, und mit dessen einem er argumentiert, durchaus in Frage steht.

Auf die Schmidsche Reihenfolge der Werke vor 1850 soll hier nicht eingegangen werden. Sie ist, wie im Verzeichnis von 1902, auch jetzt noch äußerst fragwürdig. Wichtige Stücke fehlen: z. B. das ,,Tennikon"-Bild der Hamburger Kunsthalle.

Von der Verlegung der ,,Kiefern im Sturm" (B.-V. Nr. 47 b) in das Jahr 185[illegible] scheint Schmid inzwischen abgekommen. Es soll als Gegenstück zu Nr. 47 a über dem Schreibtisch Jacob Burckhardts gehangen haben. Schmid hielt beide Bilder nach seiner Angabe für ,,Rottmann", bis er von Burckhardt eines anderen belehrt wurde.

[1]) National-Zeitung (6. I. 26). In Wirklichkeit ist aus Anfang 1851 doch ein Bild nachzuweisen: R. Oeri, Baseler Jahrbuch 1917.

Nr. 47 a, in dem Schmid ein Stück der Rheinebene bei Alschwil erkennt, trägt in großen Zügen, die ganze Rückseite ausfüllend, den Vermerk „13. II. 1850“. Solchergestalt angebrachtes Datum kann aber gar nicht als Entstehungsdatum in Frage kommen. Nur Studien und Skizzen, nie aber unter Zuhilfenahme sorgfältiger Vorarbeiten ausgeführte Bilder wie das „Alschwil“, tragen Tagesdaten. Solch rückseits groß vermerkter Jahrestag kann, wie bei Böcklin öfters, sich nur auf einen Gedenktag, wahrscheinlich eine Widmung oder Schenkung beziehen und hat Beweiskraft nur als Terminus ante quem [1]).



Abb. 12. A. Böcklin, Der Monte Solaro auf Capri, 1851. (Ausst. Kat. N. G. Nr. 30.) Bes. Nationalgalerie, Berlin.

Die Datierungen Schmids für die Frühzeit Böcklins, wenn sie sich nicht auf den Bildern selbst befinden, aber selbst da verlegt Schmid die Aufschrift mißachtend die Entstehung bis zu einem Jahrzehnt — sind äußerst unsicher.

Die Kenntnis und Datierung der Böcklinschen Frühwerke war von jeher recht

---

[1]) Wir wissen, daß Burckhardt Böcklin, soweit er nur irgend konnte, damals unterstützte (R. Oeri-Sarasin, Basler Jahrbuch 1917, Seite 266). Das Geld zur Reise hat Böcklin sich durch Herstellung von Bildnissen erworben, Aufträge, die wahrscheinlich zum großen Teil durch Burckhardt vermittelt waren, und durch Ankäufe von Bildern und Zeichnungen durch Burckhardt selbst. So liegt es nahe, dieses Bildchen als ein Dank- und Abschiedsgeschenk an seinen Freund anzusehen. Und die rückseitige große Aufschrift hat wahrscheinlich einen für die Freundschaft beider wichtigen Tag, vielleicht den des Beschlusses der Italienreise, in der Erinnerung festzuhalten. Zudem wird Burckhardt dieses Bildchen nicht in noch feuchtem Zustand erworben haben. Außerdem aber zeigt die Landschaft den Abend eines Sommertages. Daraus ergibt sich, daß es schon 1849 gemalt sein muß.

ungewiß. Ein Blick in Schmids Böcklin-Verzeichnisse lehrt dies. Sie sind verblüffend wirr. Auch der letzte der Kataloge von 1902 ist noch weit entfernt von einer einigermaßen einleuchtenden Ordnung, abgesehen davon, daß er gänzlich unvollständig ist. Verschiedenenorts ist die Datierung seit 1902 noch verwirrter geworden [1]).

1898 sowohl wie 1902 hat Schmid nur ein paar Zeilen für die Jahre 1850/51 übrig und vermag kein Bild anzugeben.

Ostini widmet in seinem Böcklinbuch von 1904 kaum den Bruchteil einer Seite den Jahren 1850/51. Für das Jahr 1852 zieht er zwei Bilder heran: „Mädchen am Brunnen" (B.-V. Nr. 65), ohne den Grund zu seiner Datierung, welche nicht richtig sein kann, anzugeben, und die „Römische Landschaft mit badender Nymphe" (B.-V. Nr. 67), welches Bild nach Ostinis Angabe in Basel gemalt sein soll. Aber in Basel sind wahrscheinlich erst die Vorarbeiten entstanden.

Runkel in den „Böcklin-Memoiren" (1910), acht Jahre vor der letzten Biographie Schmids (1919) widmete immerhin den ersten Rom-Jahren 17 Seiten. Aber auch hier wird, abgesehen von der allgemeinen Erwähnung fleißiger Landschaftsstudien und der Aufzählung der Gegenden, in denen diese gemacht sind, nur eines einzigen Bildes Erwähnung getan: des bei Sarasin (B.-V. Nr. 56).

1917 folgt dann eine urkundliche Klärung für die beiden Bilder des Jahres 1851 durch J. Oeri, im Basler Jahrbuch 1917, die aber Schmid auch heute noch nicht anerkennen will.

Schmid hat 1921 für die ersten beiden Rom-Jahre immer noch nur ein paar Sätze ohne Erwähnung irgend eines Bildes. Bei Aufzählung der von Böcklin bevorzugten Studiengegenden läßt er die Via Appia, eine der wichtigsten, die schon Runkel anführt, fort.

Mit den Handzeichnungen verfährt Schmid umgekehrt wie mit den Gemälden und Ölstudien, von denen er in seinem Verzeichnis wie auch in obigem Aufsatz nach Möglichkeit in die Lücke der Jahre 1850/51 hineinzieht. Da geht sein Bestreben dahin, auf später und früher zu verteilen. Was unter den Zeichnungen genauerer Beobachtung nach aus den Jahren 1850/51 stammt [2]), wird in die Zeit vor oder nach, entweder noch in die Basler Zeit oder ans Ende des zweiten römischen Aufenthaltes, gegen das Jahr 1857, oder gar noch später angesetzt. Schmid gibt selbst an, daß von dem halben Tausend erhaltener Zeichnungen wohl gut die Hälfte auf Böcklins Frühzeit komme. Um so seltsamer erscheint, daß er in seinem Verzeichnis von 1902, obwohl alle Überlieferungen dahin gehen, daß Böcklin in den Jahren 1850/51 ungewöhnlich viel gezeichnet hat, von der großen Anzahl von Zeichnungen nur zwölf auf die Jahre 1850 und 1851 rechnet. Und dennoch war zur Zeit des Verzeichnisses von 1902 Schmids Vorstellung von Böcklins Zeichenweise der ersten römischen Zeit noch richtiger als

[1]) Noch 1921 bildet Schmid in seinem letzten Buch über Böcklin unter den beiden wie er glaubt für die ersten zehn Jahre Böcklins bezeichnenden Bildern eine Kopie — dazu noch eine Teil-Kopie — eines Böcklinschen Werkes ab. Das Original hält er für die Vorarbeit zu eben dieser Kopie. Seit 25 Jahren hat niemand widersprochen. Drei von den im Schmidschen Aufsatz herangezogenen Bildern, deren wirkliche Heranziehung wichtig für die Klärung der Jahre 1850/51 wäre, sind in jenem Verzeichnis noch nicht aufgeführt.

[2]) V. Band des Böcklin-Werkes

neuerdings, wo er in dem Handzeichnungsband von 1921 eine von Böcklin selbst mit „Ariccia" beschriftete Federzeichnung, die Schmid früher richtig an den Anfang des römischen Aufenthaltes setzte, nunmehr als „den Arbeiten der Weimarer Zeit nahestehend" bezeichnet.

Wie unsicher die sogenannte „gerade Linie der Entwicklung" der angeblich „gesicherten" Werke ist, an deren Lauf Schmid den Abstand zu den Studien messen will, bezeugt die Einordnung des aus Burckhardts Besitz stammenden Bildes bei Veillon-Burckhardt hinter das für Sarasin gemalte Bild. Es geht aus allen Überlieferungen und Überlegungen hervor, daß gerade dieses Bild [1]) dasjenige ist, das im Mai 1851 in Basel ausgestellt war, auf Burckhardts Veranlassung: um den Bürgermeister Sarasin zu einem Auftrag an Böcklin zu veranlassen. Im Februar 1851 hatte Burckhardt versprochen, für ein Böcklinsches Bild 250 Frs. auszugeben, was bis Mai 1851 geschehen sein muß. Schmid setzt das Bild erst an das Ende des Jahres 1851, weil es einen fortgeschritteneren und freieren Stil als das Sarasinsche Bild zeige. Die Ideologie der „logischen" Entwicklung verhindert ihn, die ganz verschiedene Entstehungs- und Arbeitsweise, die natürlich auch andere Formen zeitigen, in Rechnung zu ziehen. Das Veillon-Burckhardtsche Bild ist trotz seiner angeblich entwickelteren Formen vor dem Sarasinschen Bild entstanden.

Auch ist nicht der geringste Anhalt vorhanden, daß das Bild „In den Pontinischen Sümpfen", einst im Besitz Paul Heyses, diesem unmittelbar nach Heyses Ankunft in Rom, gar gleich beim Kennenlernen, d. h. noch im Jahr 1852, geschenkt sei. Heyse (Lebenserinnerungen) sagt nur, daß Böcklin an der Arbeit an diesem Bild die Lust verloren hatte, und daß er Böcklin gebeten habe, es bei sich aufhängen zu dürfen. Allerdings wird dies wohl im Februar 1853 bereits erfolgt sein. Heyse verläßt auf ein paar Monate Rom, und kehrt nur noch im Juni auf ein paar Tage nach Rom zurück. Das Bild hat ohne weitere Nachrichten als nach dem Basler Aufenthalt von 1852 entstanden zu gelten. Denn als Böcklin im Frühjahr 1852 Rom verließ, konnte er nicht vermuten, sobald wieder nach Rom zurückzukehren, trotzdem er gleich nach seiner Ankunft in Basel seinem Freund Dreber (10. Mai 1852) seine Sehnsucht nach Rom ausspricht. Wie aus den Briefen Burckhardts vom 31. Januar und 17. Mai 1851 hervorgeht, war Böcklin durch Geldmangel in Abständen immer wieder veranlaßt, daran zu denken, Italien endgültig zu verlassen. Auch hat Böcklin seine Wohnung beim Wegzug aus Rom aufgegeben und bezog bei der Rückkehr eine neue. Es ist anzunehmen, daß von Böcklins Arbeiten bei dem Aufbruch im Frühjahr 1852 nichts in Rom zurückblieb.

Nach 1852 entstandene Werke zum Vergleich mit den neu gefundenen Studien heranzuziehen und sie als Gegenbeweis zu verwenden, hat nicht viel Überzeugendes. Denn wir wissen, was anderthalb Jahre in der Jugendzeit bei Künstlern von der Entfaltung Böcklins in Hinsicht der Entwicklung des Stiles bedeuten.

Gar das Klingersche Bild als einziges Zeugnis anzurufen, sollte nicht geschehen, denn es wurde, wie schon erwähnt, bisher an das Ende des zweiten Aufenthaltes, gegen 1857, gesetzt.

[1]) Im letzten Böcklin-Verzeichnis von 1902 ist es noch als undatiert (!) angegeben.

Die vielleicht schon in Basel, jedenfalls nach Sommer 1852 entstandenen Gemälde unterscheiden sich sogleich von den im Jahre 1851 entstandenen Werken. Der „Nahstil" in der Landschaft ist ausgebildet, die Allgemeinheit des Baumschlages individueller Unterscheidung der Arten gewichen, der Vordergrund beginnt sich dicht zu füllen. Können die Entwürfe vor Sommer 1852 lyrisch, auch romantisch genannt werden, so setzt jetzt die Mythisierung der Landschaft ein. An Stelle der kaum bemerkbaren



Abb 13. A. Böcklin, Italienische Landschaft, 1851. Metropolitan-Museum, New York.

genrehaften Belebung, soweit sie überhaupt vorhanden ist, tritt nun die mythische Figur.

Heyse beschreibt den Stand Böcklinscher Landschaftskunst, als er im Herbst 1852 des Künstlers Bekanntschaft machte: „Von der späteren kühnen Phantastik ... und der überströmenden Farbfreudigkeit war noch nichts in seinen Landschaften zu spüren." Während wir von Frau Angela erfahren, daß schon damals Dreber seinem Freund die „Färbchen", d. h. zu lebhafte und kontrastierende Farben vorwarf.

V.

Die Voraussetzungen Schmids zu Vergleichsschlüssen sind nach alledem kaum gegründet. Wir sahen, daß von einem Dutzend herangezogener Gemälde nur zwei der Zeit nach wirklich in Betracht kommen (das Sarasinsche Bild und das aus dem Besitz Burckhardts), und daß bei ihnen die Folge, die ihnen Schmid gibt, noch umzukehren ist.

Und andererseits sind für die Frage wirklich entscheidende Stücke mit einer Handbewegung abgetan oder übergangen worden.

Aber auch die Art der Durchführung der mageren Vergleiche ist lebhaft zu beanstanden. Man kann doch nur nebeneinanderstellen, was dem Gegenstand oder der Form nach bereits etwas miteinander zu tun hat, d. h. was einen gemeinsamen Nenner irgendeiner Art aufweist.



Abb. 14. A. Böcklin, Wald bei Genzano, 1851. (Ausst Kat. N. G. Nr. 12.) Berliner Kunsthandel.

Schmid vergleicht von den beiden Gemälden des Jahres 1851 nur das Sarasinsche, und dieses auch nur mit einer Studie, seltsamerweise mit dem „Berghang über Formia" (Nr. 22). Weshalb? — Weil es auf beiden Bildern „dieselbe Stunde des Tages" sein soll. Es ist widersinnig, das Sarasinsche Bild, ein wirkliches Gemälde, das in tage-, ja wochenlanger Arbeit entstanden ist, und in übertriebener Sorgfalt durchgeführt wurde, weil der Auftraggeber ausdrücklich „gleichmäßig durchzuführende fleißige Behandlung" verlangt hat, und dazu die kleine Rheinlandschaft aus dem Besitz Jacob Burckhardts mit der Studie Nr. 22 zu vergleichen. Die Vergleichsdurchführung muß als gegenstandslos gelten.

Das Rheinbildchen zeigt eine melancholische, sumpfige Flußebene im Spätsommer oder Herbst, ist in fast gequälter Arbeit auf Grund einer Reihe von Studien entstanden.

Im Sarasinschen Bild sind die Berge seitliche Rahmung oder ferner Hintergrund. Sie erscheinen tiefblau, verschwimmen bereits im Dunkel, sind nicht gelb und rot, nicht plastisch gegenständlich ja körperhaft wie der Berg auf der Formia-Studie. Gemalt ist eine Senkung, das Gegenteil wie bei dem Formiaberg, gesehen von oben herab mit einem Blick auf einen tiefer liegenden See. Vor ihm im Mittelgrunde steigt aus der Tiefe eine Baumgruppe empor.

Der ,,Berghang über Formia" ist kein ,,Bild", geschweige denn Gemälde. Die Skizze ist eine in kürzester Zeit, in dem Bruchteil einer Stunde in äußerster Spannung hingeworfene Studie vor der Natur, die mit keinem Strich ergänzt oder abgerundet wurde, nachdem dem Künstler das festzuhalten gelang, was er festzuhalten beabsichtigte: die hochgelegene nahe Spalte in einem mächtig aufragenden Gebirgsstock, den sich in diesem Spalt fangenden Schatten und das leuchtende und vielfältige Rot auf dem übrigen nackten Gestein, das von der bereits tief liegenden Sonne grell beschienen wird. Nichts mehr wollte der Künstler geben. In der Höhe des Beschauers ist die Dämmerung eingetreten.

Niemand vermag zu erkennen, was im Aufbau, im Gegenstand oder auch nur in der ,,Stimmung" der gemeinsame Nenner zwischen diesen drei Werken sein soll. Schmid hätte anderes vergleichen müssen, er hätte sehr wohl zu Teilen des Sarasinschen Bildes Teile anderer Studien in Beziehung setzen können.

VI.

Von den 22 Studien, die Schmid ursprünglich für Werke Böcklins erklärt hat, sind drei, nachdem sie von der Nationalgalerie gekauft wurden, für ihn nicht mehr echt, sodaß, wie wir schon angaben, noch 19 bleiben, die er auch jetzt noch als Böcklin ,,nahestehend" erklärt. Wie Schmid sich dieses ,,Nahestehen" aber vorstellt, gibt er nicht an. Er bestätigt, daß alle damals nachweislich in Italien sich aufhaltenden Schirmer-Schüler — denn für einen Schirmer-Schüler hält auch er den Maler — als Urheber nicht in Frage kommen. Vielleicht denkt er an so etwas wie einen ,,Amico di Böcklin", einen unbekannten Begleiter, der immer zu gleicher Zeit an derselben Stelle wie Böcklin malte, nur eben — nach Schmids Ansicht — etwas schlechter.

Sechs Studien, unter denen drei sich finden, die die Nationalgalerie erworben hat, beanstandet Schmid im einzelnen.

Gestreift wird ,,Ariccia" (Nr. 13): ,,eine reizvolle Morgenstimmung", von der aber gesagt wird, daß sie den Eindruck mache, als sei sie ein Gegenstück zu dem ,,Abend im Albaner Gebirge". Festgestellt wird, daß dieses Bild sich ,,in jeder Einzelheit in Farbe und Form künstlerisch weniger hochstehend erwies". Womit sich Schmid selbst widerspricht, denn er hatte dieses Stück zum Ankauf für Basel vorgeschlagen.

Es wird genannt die ,,Kastanienwand" (Nr. 9) als ,,fremdartig" und an Hans Thoma gemahnend. Das Bild lasse gleich den Capri-Bildern ,,Tempera oder eine Mischtechnik von Öl und Tempera" vermuten, was wir schon zurückgewiesen haben. Eine Gegenüberstellung mit den Grisaillen von 1858 gibt andere Auskunft. Bei dieser Studie ist etwas ganz anderes versucht als bei den meisten übrigen Baumstudien, die

sich z. T. mit dem „Aufgesogenwerden" der Massen durch Licht beschäftigen: die Räumlichkeit einer Baumgruppe wiederzugeben, ihre Tiefenerstreckung durch die Beobachtung der „Schattenkammern" unter den Laubhüllen. Da es sich um Kastanien handelt, mußte Blatt für Blatt gemalt werden, wodurch das helle Grün etwas gleichmäßig und hart erscheint.

Zu „Genzano" (Nr. 11) wird gesagt, daß das Kolorit sehr „fremdartig" sei. Hierzu haben sich Gegenstücke eingefunden, die die Verbindung zu den anderen Studien herstellen.

Die „Felswand im Sabiner-Gebirge" (Nr. 8) wäre nicht bloß Abschrift der Natur, sondern hier käme etwas von der Persönlichkeit des fremden Malers zur Geltung (weniger poetisch und musikalisch als Böcklin). Nun, in dieser Studie ist alles im Keim vorhanden, was später so reich in den Wandmalereien der Villa Wedekind ausgebreitet wird.

Die Beanstandung der beiden Capri-Bilder ist schon erörtert, desgleichen der Vergleich des Berghanges bei Formia.

Alle wirklichen und angeführten und nicht nur allgemeinen Einwände füllen nicht eine halbe Seite. Nur Santa Scolastica (Nr. 24) Abb. 5 wird genauer besprochen.

(Die Verdächtigung der Signatur wurde bereits zurückgewiesen.) Es wird das Verschiedenartigste über das Bild ausgesagt. Bald heißt es, daß es „eine derartige Übereinstimmung in Technik, Malweise und Kolorit" mit einer im Jahre 1839 von Schirmer in Civitella gemalten großen und prächtigen Studie „aufweist, daß man sogar auf dieselbe Hand schließen könnte" und dann: „Aber bei genauerem Zusehen verhält es sich doch ganz anders. Böcklin war 1850 unverkennbar über diese Art Malerei hinausgekommen". Und schließlich: „Näher liegt die Annahme, daß jenes Bildchen von Subiaco eine Kopie nach Schirmer aus dem Jahre 1846/47 ist". — Von Böcklin oder einem unbekannten Schirmer-Schüler?

Schmid gibt nicht an, welchen „Schirmer" er meint, gemeint ist offenbar die Studie Schirmers „Civitella" von 1839, die unter Nr. 13 in dem Verzeichnis der Düsseldorfer Akademiesammlung aufgeführt wird. Von „Übereinstimmung" geschweige denn „Kopie" kann wirklich nicht die Rede sein. Oder besteht der Schirmer nicht? Wenn nicht die Art des Farbauftrags bei einem Bild von vornherein den Schluß veranlaßt, daß es eine Kopie ist, so kann der Verdacht doch nur ausgesprochen werden, wenn ein besser gemaltes Bild gleichen Gegenstandes vorhanden ist. Das einzige, was Anlaß geben könnte, Schirmers „Civitella" hier zu meinen, ist, daß auf dieser Studie unter vielen anderen ein Fels vorkommt, der ähnlich braune Farbe, dazu Beschattung zeigt, wie sie sich auf dem Böcklinbildchen (diesmal ist es wirklich ein „Bild") finden.

Wenn man will, sind die Italien-Studien Schirmers in Düsseldorf viel schöner als die Böcklinstudien, d. h. „farbig" schöner. Nur sind sie zeichnerisch ohne Grenze, ufer- und rahmenlos. Sie haben keinen Anfang, kein Ende und keine Mitte. Sie sind panoramaartig, sodaß man beliebig viele kleine Bilder aus jeder dieser Studien herausschneiden könnte. Diese epische Art der Schirmerschen Beobachtung unterscheidet sich grundsätzlich von der Sehweise auf den neuen Funden, bei denen eine dramatische, jedenfalls von Anfang an eine bildmäßige Wirkung erstrebt ist. Schirmer kennt auch

das „gebaute“ Bild, ebenso die „gebaute“ Studie, aber dann verzichtet er auf Farbe und komponiert lediglich hell-dunkel, ganz allein auf der Lage von Braun. Wo Schirmer beides, Farbe und Komposition, zu vereinigen trachtet, bleibt er flach und bleiben die Bildteile schöne, hintereinandergeschobene Kulissen. Diese Schirmerschen Unzulänglichkeiten sind auf den neuen Funden von vornherein zu vermeiden gesucht. Sie sind bei allem „Auslassen“ an verschiedenen Stellen von Anfang an sinnlicher, beteiligter, näher, und nicht so sehr infolge der Zeichnungsführung und Abhebung von Dunkel als durch eine einzigartige Verwendung der Farbe körperlich. Man muß, abgesehen von einer stofflichen, von den Anfängen einer plastischen Anwendung der Farbe bei diesen Studien sprechen, die es auch nicht möglich erscheinen lassen, Dreber, Achenbach oder Flamm, oder sonst einen Schirmer-Schüler als Urheber zu nennen. Dies letztere und der kontrapostische Aufbau von einer Stelle dichtesten und unergründlichsten Schattens zu einer Stelle hellsten Lichtes in vielen der Studien ist ein Zeichen für Böcklin. Schatten ist für Böcklin nicht nur Dunkel, sondern Unergründlichkeit. So kommt es, daß kompositionell die Tiefe des Meeres die Stelle des Schattens einnehmen kann. Die farbigen Schirmer-Studien enthalten eine Unzahl kostbarster Farben und Farbtöne, sie sind aber dann Fläche für Fläche beobachtet und untereinander nur durch Abtönung mit einer farbig vorsichtigen Verschleifung ihrer Ränder zusammengefügt. Sie sind ohne andere Anordnung als die einer farbig belebten und belichteten Fläche. Die Pinselführung bei ihnen ist verwischter, ruhiger oder entschieden konventioneller als auf den Funden, wo schon ganz modern an wichtigen Stellen die Führung des Pinselstriches in Wirkung gesetzt ist. Bei Schirmer ist das Braun in den Schatten stets empfindungslos und ohne die außerordentlichen Unterscheidungen und den Reichtum auf den Studien, die dadurch unfehlbar auf Böcklin weisen.

Was Schmid über „Santa Scolastica“ Abb. 5 sagt, ist unhaltbar. Zweifellos ist es das unter den Bildern, das der Vorstellung von Vor-Böcklinscher Kunst am nächsten kommt. Dies hat aber seine Gründe in der Art des Vorgehens beim Malen. Bei genauerem Zusehen, wenn die Beobachtung nicht nur an der Photographie gemacht wird, muß festgestellt werden, daß von einer Kopie nicht im entferntesten die Rede sein kann. Man kann Kopien bei derartig gemalten Bildern sofort von einem Original unterscheiden. Man erkennt sogleich die Zweiteilung bzw. zweifache Arbeit an dem Bild. Unter den neugefundenen Studien gibt es sonst keine wieder, die Naturbeobachtung und abrundende Komposition zugleich so deutlich unterscheidbar enthielte. Ein Teil des Bildes ist vor der Natur in sorgsamer und frischer Beobachtung entstanden, während andere Elemente erst zum Schluß, vielleicht sogar erst zu Hause verstärkend hinzugefügt sind. Man kann genau auf dem Bilde unterscheiden, was auf den ersten Teil der Arbeit und was auf den zweiten Teil, d. h. die Abrundung, zurückgeht. Vor der Natur farbig beobachtet sind die Felswand, das Klostergebäude und ein Teil der Anlage des Vordergrundes. Man erkennt sehr gut, daß die Gruppe der Bäume mehr Stämme zählte und daß die Richtung der Bäume zum Teil eine andere war, denn die Farbe des zuerst hingeschriebenen Stammes kommt unter der darüber sitzenden Farbe wieder zum Vorschein. So etwas gibt es bei einer Kopie niemals. Licht und Schatten an der Felswand können in solcher Feinheit, Frische



Mit Genehmigung der Phot. Union, München.

Abb. 15. A. Böcklin, Landschaft, erste römische Zeit. Maidingersammlung, München.



Abb. 16. A. Böcklin, Studie, 1851. (Ausst. Kat. N. G. Nr. 10) Bes.: Kunstsammluug, Basel.

und Schärfe des Pinselstriches nur vor der Natur erfaßt werden. Der Himmel ist dagegen erst nach der Beobachtung der Felsen endgültig ausgeführt bzw. übergangen. Man bemerkt deutlich, daß eine Bergspitze, die noch über dem Hang rechts oben zum Vorschein kam, — eine beliebte Böcklinsche Beobachtung — später zum Himmel

gezogen wurde: wohl der einfacheren Wirkung wegen. Und eine Stelle am Abhang rechts vorn ist überhaupt gänzlich ungedeckt geblieben. Der Maler scheint dies kaum bemerkt oder absichtlich stehengelassen zu haben, hat sich jedenfalls nachher nicht mehr entschlossen, hier zu füllen. So etwas kommt bei einer Kopie ebenfalls nicht vor. Hier tritt die Untermalung zutage, ja sogar der Malgrund, in Fingerbreite. Farbig paßt diese Stelle ausgezeichnet zum Ganzen, aber dinglich, als Gebilde einer Bergoberfläche, scheint sie sinnlos. Später hinzugekommen sind die Verstärkungen der dunklen Farben der Baumgruppen, da natürlich die dunklen Massen der Baumkronen nicht dicht und hart genug sein können, ebenso die der Stämme, um die Feinheit der Beleuchtung der Felswand hinter ihnen zur Geltung zu bringen. Ferner ist hinzugesetzt die Farbverstärkung des Buschwerkes rechts vom Mauerpfeiler. Deutlich erkennt man das Relief, das die zu spätest aufgetragenen Farben bilden. Verstärkt sind aber auch alle Helligkeiten (nur nicht die an der Felswand): die schmaleren Lichtseiten des Bauwerks und die hellsten Stellen am Himmel hinter den Stämmen. Das pastose, dicke Aufsetzen erfolgt bei Böcklin sonst nur bei den hellsten Farben, den Lichtern und allem, was grün ist, während er, jedenfalls zu Ende unserer Zeit schon, die dunklen Tiefen, auch oft den Schatten in den Bäumen selbst, in der Untermalung mit lasiertem Schwarz oder Braun unberührt stehen läßt.

Lasiert ist der Schatten in dem Winkel des Klosters. Was Schmid glasig findet, bezieht sich wohl auf die dick nachgetragenen eben erwähnten dunkelsten und hellsten Stellen und den auf diesem Bild vielleicht dichter als auf den anderen aufgetragenen Firnis, weil es sich hier ja nicht um eine Studie, sondern ein fertiges und signiertes Bild handelt, das außerdem schon ein Jahr lang im Atelier stand, als die Fremden es kauften.

Nach dem von Schmid dankenswert aufgestellten Itinerar Böcklins muß dieses Bild eines der frühen, aus dem Sommer 1850, sein. Es steht künstlerisch außerordentlich hoch. Daß Böcklin dieses Bild wert hielt, sieht man daraus, daß er es signiert hat. Die anderen Stücke, meist aus dem Jahre 1851, zeigen nicht mehr diese Art der Abrundung, aber auch nicht die Dicklichkeit in dem Dunkel des Baumschlags, der hier notwendig aus kompositionellen Gründen verstärkt werden mußte. Die Tiefen und Dunkelheiten werden durchsichtiger. Die Natureindrücke bleiben später frisch stehen, und es erfolgt kaum eine abrundende Übermalung. Da bleibt oben der Himmel, teils unten der Vordergrund einfach in Untermalung offen, ja sogar das Material der Unterlage, der Pappe oder des Papiers zeigt sich hier und da ungedeckt.

VII.

Eine der Studien (Nr. 22 Berghang über Formia) trägt auf der Rückseite in alten Schriftzügen den Vermerk in Englisch: „A. Böcklin. Landschaft in der Nähe Roms, 1851". Dazu zeigt das Bildchen „Ariccia" den hohen Viadukt dort im Bau fertiggestellt bis zu einer Höhe, die er in diesem Jahr 1851 bereits erreicht haben muß. Der Stil der Studien ist der um 1850. Auch Schmid gibt zu, daß die Studien zur selben Zeit entstanden sind, und sie alle sehr wohl im Jahre 1851 in Rom gekauft

sein können. Widersinnig, die Notiz „A. Böcklin. Landscape near Rome, 1851" als möglicherweise später erfolgten Täuschungsversuch hinzustellen. Sollte ein fälschender Amerikaner vor 20 oder 40 Jahren bessere Kenntnis über die Entwicklung Böcklinscher Kunst gehabt haben als sogar sein Biograph?

Nun wissen die Lebensbeschreibungen, auch Schmid, bei dem „So gut wie nichts", was sie über die ersten Romjahre Böcklins angeben, zu berichten, daß im Spätsommer oder Herbst 1851 „Fremde" Böcklin alle seine Studien abgekauft haben. Offenbar hat Böcklin dieses Ereignisses oft gedacht. Frau Angela erzählt, daß er von dem Geld, das er für diesen Verkauf erhalten hat, die Heimreise bestritten habe. Nun ist Böcklin erst ein halbes Jahr nach diesem Ereignis von Rom aufgebrochen. Die Summe, die er bei diesem Verkauf erhielt, muß sehr beträchtlich gewesen sein, wenn er ein halbes Jahr davon in Rom leben und noch die Heimreise zahlen konnte. Für Zeichnungen, wie Schmid das in seinem Text zu den Handzeichnungen Böcklins will, wird man, auch wenn dies Hunderte sein sollten, schwerlich eine derartige Summe erzielt haben. Böcklin lebte in Rom von dem, was er sich verdient hat.

Noch eine andere Vermutung ergibt sich aus der Überlieferung: Die Fremden hatten es nicht auf „Kunstwerke" abgesehen, verstanden vielleicht nicht einmal viel davon. Nicht die Malereien, sondern die Person Böcklins scheint der Grund der Bekanntschaft gewesen zu sein. Sie müssen auf dem gemeinsamen Weg von dem Albanergebirge nach Rom Gefallen an dem jungen Schweizer gefunden haben und verabredeten eine spätere Begegnung. Bei der dritten, dem Besuch im Atelier, kauften sie dann alles, vielleicht um ihren interessanten neuen Freund zu unterstützen, vielleicht auch um Andenken an ihre Italienreise mit heimzunehmen. Die Studien müssen dann Jahrzehnte hindurch, so wie sie gekauft waren, ungerahmt und unaufgezogen und lose in einem Paket oder einer Mappe zusammengeblieben sein. Vielleicht ist das eine oder andere einmal verschenkt oder weitergegeben worden.

Alles spricht dagegen, daß der Kauf ein eigentlicher Kunstkauf war, daß die Fremden vielleicht schon vor- oder nachher von anderen Malern Bilder erworben haben. Die Sammlung wird, abgesehen davon, daß sie eine Erinnerung an Italien war, ein Andenken an den jungen Schweizer gewesen sein, dem die Amerikaner zur Zeit der „Ottobrata" in Italien begegneten. Von der ungemeinen Wirkung, die der junge Böcklin ausübte, wissen wir.

Von den verschiedensten Seiten greifen alle Indizien ineinander. Aber selbst wenn nur ein Zwanzigstel von ihnen vorhanden wäre, kann, da die künstlerischen Werte und Formen trotz und mit Schmid auf Böcklin hinweisen, als Verfertiger niemand anders als Böcklin selbst in Frage kommen.

Zu den Ausführungen von Thormaehlen, die mir im Fahnenabzug bekannt sind, habe ich folgendes zu bemerken:

. . . . Seit 1830 waren die Kunststraßen über den Simplon, Splügen, Bernhardin und Gotthard ausgebaut und ermöglichten den täglichen Reiseverkehr im Wagen oder Schlitten auch im Winter, das änderte die Zustände, wie sie noch Goethe vorfand, vollständig. Ganze Truppenkörper sind aber schon im 16. Jahrhundert über das verschneite Gebirge gezogen. Die Ausführungen von Thormaehlen stimmen nur für die Zeit nach Eröffnung der Gotthardbahn, aber nicht für die Mitte des Jahrhunderts. Die Handbücher von Baedeker und Murray aus den Jahren 1844—1863 lassen darüber keinen Zweifel. Sehr ins Gewicht fällt gegen einen Aufenthalt in Nizza eine Mitteilung von Herrn Carlo Böcklin. Der Vater war im Frühjahr 1898 in Bordighera und San Remo. Der Sohn besuchte ihn dort und ging auch nach Monte Carlo. „Bei dieser Gelegenheit hätte", wie Carlo Böcklin schreibt, „mich mein Vater gewiß auf seine Erinnerungen aufmerksam gemacht, wenn er durch jene Gegend auf der Romfahrt gekommen wäre."

Die Schriftzüge der beiden Signaturen stimmen nicht „vollkommen mit der zu jener Zeit geläufigen Signatur" auf Gemälden überein, schon weil Böcklin noch keine geläufige Signatur hatte. Es verhält sich so wie ich oben ausgeführt. Der Restaurator, dessen Urteil über Technik und Signaturen in erster Linie für die Direktion der Galerie und für mich maßgebend war, ist Herr Alb. Schenk in Schaffhausen. Er war darauf vorbereitet, seine Aussagen auch vor Gericht wiederholen zu müssen, seine Angaben waren durchaus überzeugend. Er hat aber selbst der Direktion die Raehlmannsche Methode als allein vollkommen zuverlässig bezeichnet.

Daß ich aber unter den Bildern der Wendlandschen Sammlung hier meist gerade die von der Nationalgalerie erworbenen als Beispiele herangezogen habe, um den von Böcklin abweichenden Charakter hervorzuheben, bedarf vielleicht einer Erklärung. Es geschah nicht, weil diese Bilder meines Erachtens die geringsten sind, im Gegenteil, es geschah, weil sie zu den eigenartigsten und deshalb zu den bedeutendsten gehören, dann aber namentlich auch, weil bei diesen Werken in öffentlichem Besitze unsere Behauptungen am ehesten noch nachgeprüft werden können.

Im übrigen wird jeder Leser selber bemerken können, daß Thormaehlen vielfach gegen Behauptungen ficht, die ich nicht aufgestellt habe, auch Wahrheiten verkündet, die niemand leugnet. Daß die Darstellung des Klosters der Scolastica und des Tales von Subiaco zum Beispiel keine Kopie nach demjenigen Gemälde von Schirmer ist, welches den Felskegel von Civitella darstellt, sollte selbstverständlich sein. Unter den in Basel ausgestellten Bildern Schirmers war aber hier die Übereinstimmung so schlagend, daß sie zu denken gab.

Wenn die Bezeichnung des Subiacobildes sich also wider mein Erwarten als unbedingt echt erweisen sollte, so wäre die nächstliegende Annahme m. E. immer noch die, daß das Gemälde in Düsseldorf nach einer Vorlage von Schirmer entstanden sei. Thormaehlen bildet auf S. 210 selbst eine solche Kopie ab und zwar offensichtlich im Glauben, daß sie eine Originalarbeit sei. Der Irrtum geht freilich auf meinen (durchaus nur als vorläufig gedachten) Katalog von 1902 zurück, den er sonst nicht genug zu tadeln weiß. Ein Jugendfreund Böcklins hatte geglaubt zu wissen, daß das Bildchen im Jura bei Oltingen entstanden sei. Aber ich konnte längst feststellen, daß ein oft gemaltes Tal bei Tivoli wiedergegeben ist. In der Tiefe ist sogar derselbe Aquädukt zu sehen, der auch in Nr. 2 der Wendlandschen Sammlung erscheint. Die Vorlage, ein Gemälde von Böcklins Lehrer Kelterborn, hat sich erhalten. Man sieht, wie leicht man sich täuschen kann.

Die Basler Ausstellung ist nicht von mir und nicht ganz nach meinem Wunsch, aber unter meinem Beirat veranstaltet worden. Die Absicht, die mich dabei geleitet hat, war lediglich die, der Sache auf den Grund zu kommen.

So ziemlich mein gesamtes Material, das ich seit 1902 gesammelt habe, stand Thormaehlen bei seiner Arbeit zur Verfügung. Studien wie die auf S. 192 und 193 abgebildeten wären ihm ohne mich nie bekannt geworden. Diese beiden befinden sich jetzt in Südamerika. Da Thormaehlen sich umgekehrt auf Material stützt, das er mir bisher vorenthalten mußte, kann und muß ich natürlich darauf verzichten, das Problem hier weiter zu erörtern. Handgreiflich im Unrecht scheint mir indessen der Gegner noch oft zu sein.

H. A. Schmid

Raymond Koechlin, les ivoires gothiques français. Paris (Auguste Picard) 1924. I (VII + 549 p) II Catalogue 507 p.) III (234 planches).

Das Werk Raymond Koechlins über die französischen gotischen Elfenbeine, das nunmehr in drei starken stattlichen Bänden (Text, Verzeichnis, Tafeln) vorliegt, ist die Lebensarbeit des Verf.'s, der ihr, wie er selbst sagt, zwanzig Jahre gewidmet hat; mit unermüdlichem Eifer hat K. ganz Europa durchstreift, um das Material für das Werk zusammenzutragen. 2000 Aufnahmen liegen seinen Untersuchungen zugrunde; Abzüge und Platten sind der Wissenschaft in der Bibliothek des Musées des Arts Décoratifs zur Verfügung gestellt.

Koechlins Werk bildet in gewissem Sinne Fortsetzung und Ergänzung des Corpus der Elfenbeinschnitzereien der romanischen Periode von Goldschmidt, aber Koechlins Werk will kein ,,Corpus" geben; der Verf. ist sich klar darüber gewesen, daß die Vollständigkeit der Veröffentlichung der zum großen Teile mit handwerklicher Massenhaftigkeit hergestellten Elfenbeine der gotischen Zeit ein Unding gewesen wäre. Die 500 Abbildungen, die K. auf 234 Tafeln gibt, sollen Proben aller Stilrichtungen und Arten geben, wobei das bessere, aber bekanntere Beispiel vor dem nächst besten hat zurücktreten müssen, wenn das letztere weniger bekannt war.

Koechlin beschränkt sich überdies auf die französischen (und möglicherweise französischen) gotischen Elfenbeine, und gibt von den nicht französischen nur ausgewählte Proben (in der Nummerierung von den französischen durch Zusatz eines Buchstabens unterschieden). Welche Schwierigkeiten aber diese Scheidung französischer und nicht französischer Elfenbeine mit sich bringt, wird gleich zu erörtern sein.

Das Werk Koechlins wird auch auf den Fernerstehenden durch die gründliche wissenschaftliche Behandlung des Gegenstandes, durch die ruhig sachlich abwägende Art der Beurteilung und die weit ausgreifenden Versuche den Gegenstand nach jeder Richtung zu erfassen und zu erschöpfen, den Zusammenhang mit Nachbargebieten der Forschung innerhalb und außerhalb der Kunstgeschichte herzustellen als ein schlechthin bewundernswertes Beispiel unermüdlichen Fleißes und ernstester Gelehrtenarbeit Eindruck machen. Die Wege, die der Verf. dabei gegangen ist, sind eigenartig. Die Besonderheiten des Themas, das er behandelte, haben ihn bestimmt, dem Buche eine überraschende Einteilung zu geben. Dem Kunsthistoriker, der gewöhnt ist, die Gliederung nach Stilphasen, bzw. Künstlerpersönlichkeiten, nach zeitlicher und örtlicher Gruppierung der Denkmäler zu erwarten, wird es befremdlich erscheinen, daß das Werk über alle diese Einteilungsprinzipien hinweg zunächst eine Scheidung in religiöse und profane Elfenbeine zugrundelegt und innerhalb jeder der beiden großen Gruppen nur z. T. nach chronologischen Gesichtspunkten vorgeht, meist aber eine Unterteilung zugrundelegt, für die gewisse Äußerlichkeiten bestimmend sind (wie Diptychen mit Säulchen, Madonnenstatuetten des hohen XIV. Jhs. usw.). Bei näherem Eindringen zeigt sich, daß auch unter dieser Einteilung der Versuch der Aufrollung eines Bildes der geschichtlichen Entwicklung der Elfenbeinschnitzerei verborgen ist, wobei nur die Teilung nach religiösem oder profanem Inhalte festgehalten wird. Es sind ganz besondere Schwierigkeiten, die der Stoff mit sich brachte, gewesen, die den Verf. zu seiner Gliederung veranlaßt haben, und es soll als ein Verdienst des Verf.'s hingestellt werden, diese Schwierigkeiten mit aller Schärfe betont zu haben.

Die Schwierigkeiten, die einer Behandlung des Themas im Sinne der Fragen: von Wem?, Wann?, Wo? entgegenstehen, hat Koechlin in seiner scharf kritischen, oft skeptischen Art gekennzeichnet. Im einleitenden Kapitel gibt der Verf. eine Zusammenstellung aller Nachrichten über die Elfenbeinschnitzer des Zeitalters, das er behandelt, über das, was wir über ihre Arbeitsweise und Arbeitsteilung wissen, und über die Schicksale ihrer Arbeiten; ein Urkundenanhang ermöglicht es, die einzelnen Belege nachzuprüfen. Das Ergebnis dieser umständlichen und zeitraubenden Forschungen ist beachtenswert. Zunächst geben die urkundlichen Erwähnungen der Elfenbeinschnitzer im 13. und 14. Jahrh. Koechlin den Grund zu der These, die das ganze Buch beherrscht: daß der eigentliche Sitz der gotischen Elfenbein-

schnitzerei Paris gewesen sei, und daß mit geringen Ausnahmen die gotischen Elfenbeine als Pariser Erzeugnisse (articles de Paris) anzusehen seien, wie etwa die Emailfabrikation in Limoges ihren Sitz hatte.

Tatsächlich werden schon um die Mitte des 13. Jahrh.'s im „Livre des Métiers" des Etienne Boileau Elfenbeinarbeiter erwähnt; doch gehören die Handwerker, die Elfenbein verarbeiten, zu verschiedenen Korporationen und erst im 16. Jahrh. treten die „tailleurs d' ymaiges d' yvoire" selbständig auf. Es ergeben sich im übrigen Schwierigkeiten und Widersprüche, auf die K. hingewiesen hat, ohne sie aus der Welt schaffen zu können. Nach den Statuten der Korporationen müßten wir glauben, daß die Anfertigung bestimmter Elfenbeinarbeiten ganz bestimmten Handwerkergruppen vorbehalten gewesen wäre; in Wirklichkeit ist die Scheidung, wie sich namentlich beim Vertrieb der profanen Elfenbeinarbeiten nachweisen läßt, keine peinlich genaue gewesen.

Zahlreiche Namen von Künstlern oder Handwerkern sind urkundlich genannt. Sie alle sind für uns bedeutungslos — und werden es wohl auch bleiben —, da sich kein einziges Stück auch nur vermutungsweise mit einer bestimmten Persönlichkeit in Verbindung bringen läßt. Es gibt in Frankreich kein Zeugnis entsprechend jener Pisaner Urkunde, die uns Giovanni Pisano als Elfenbeinschnitzer kennen lehrt. Fehlt von dieser Seite her die Möglichkeit, in Gruppierung und Datierung der Elfenbeinschnitzereien vorwärts zu kommen, so sind überhaupt die Anhaltspunkte, die uns die Denkmäler und die Überlieferungsgeschichte geben, außerordentlich gering. An datierten, datierbaren oder für bekannte Besteller gearbeiteten Stücken fehlt es fast ganz. K. hat sich die Mühe gegeben, überhaupt alle vor 1800 mit Bestimmtheit nachweisbaren französischen Stücke zusammenzustellen: die Liste ist erstaunlich kurz geworden und die aufgewendete Mühe wird eigentlich nur in einer Hinsicht belohnt: nämlich daß die Erwähnung eines Stückes vor 1800 uns die Gewißheit der Echtheit gibt, denn darin werden wir mit K. übereinstimmen, daß nicht anzunehmen ist, daß eine Fälschung des 18. Jhs. uns heute noch täuschen kann. Hingegen ist nach K. die Zahl der Fälschungen des 19. Jahrh.s außerordentlich groß (wenn auch nicht, wie Montagu Peartru nachweisen zu können glaubte, nahezu alle falsch sind) und mehr noch, unter den Fälschungen sind zahlreiche so geschickt, daß selbst K. bestimmten Stücken gegenüber sich nicht zu entscheiden wagt [1]) und sogar die Möglichkeit offen zugibt, daß er Fälschungen unter seine Abbildungen aufgenommen haben möge [2]). Als ein bekanntes, viel genanntes und viel umstrittenes Beispiel sei die „vierge ouvrante" von Boubon (zuletzt 1902 in der Versteigerung Carmichael) genannt, der gegenüber K. trotz des angeblichen (übrigens widerspruchsvollen) Stammbaums eine außerordentlich skeptische Stellung einnimmt: eine Skepsis, die Ref. nach dem Eindruck, den die Madonna 1902 auf ihn gemacht hat, durchaus teilen muß.

Feststehendes Ergebnis ist also, daß unter all den Tausenden gotischer Elfenbeine kaum ein fest datierbares oder gar lokalisierbares Stück ist. Nun macht freilich die letztere Frage K. die geringere Sorge, denn für ihn besteht kein Zweifel, daß Paris der Mittelpunkt dieses Kunstzweiges gewesen sei, bis im Anfange des 15. Jahrh.s die politischen Ereignisse den Untergang dieser Industrie herbeigeführt hätten. Die Masse der Erzeugnisse ist für K. also in Paris beheimatet, und sollten in dieser Masse fremde Erzeugnisse enthalten sein, so wären sie nur Nachahmungen ohne ausgesprochene Eigenart.

Natürlich leugnet K. nicht, daß auch außerhalb Frankreichs gotische Elfenbeinskulpturen entstanden sind: einzelne ganz hervorragende Stücke sind ja schon in der Frühzeit für das Ausland gesichert, wie die Madonnenstatuette im Stil Giovanni Pisanos im Dom in Pisa (die vielleicht aber nicht die 1299 urkundlich erwähnte Elfenbeinskulptur Giovannis ist) und der prächtige Sattel des Louvre mit den Wappen von Sizilien und Aragon. Aber das sind vereinzelte Stücke, um die sich keine größeren Gruppen bilden lassen. Schwieriger liegen die Dinge, wo es sich um kleinere oder größere Gruppen handelt, die den „Pariser" Erzeugnissen nahestehen, aber doch Besonderheiten aufweisen. Wie gesagt, ist die Zahl der Stücke, die K. dem Auslande, insbesondere England und Deutschland lassen will, eine sehr geringe, jedenfalls eine viel geringere als bisher üblich war. K. ist sich dessen wohl bewußt und er betont immer wieder, daß er aus vollster Überzeugung zu seinen Zuweisungen gekommen sei und sich nicht durch die Absicht, den Ruhm der Pariser Schule zu vermehren, habe verleiten lassen. Wieweit K. in seiner Überzeugung von der vorherrschenden Bedeutung der Pariser Werkstätten gegangen ist, wird am besten an seiner Stellungnahme zu den englischen Elfenbeinen beleuchtet. Für das XIV. Jahrh. ist zumindestens das Diptychon mit dem Wappen eines Bischofs von Exeter (1327—1358), im Brit. Museum, ein Stück ersten Ranges, wie K. es nennt, für England gesichert, aber auch dieses — und einige andere Stücke —

[1]) K. berichtigt seine eigenen früheren Ausführungen, indem er von einem Polyptichon der Samml. Campe (später Spitzer) und einem Diptychon der Samml. Oppenheim (jetzt Metropolitan Mus.) ausgehend eine große Gruppe von Fälschungen in öffentlichem Besitz zusammenstellt (S. 306 ff.).

[2]) Vgl. insbesondere die interessanten Ausführungen über den Kasten mit Tristan- und Isolde-Darstellungen in Petersburg, S. 517 ff.

bleiben nach K. vereinzelt, und wenn unter den durchbrochenen Elfenbeinreliefs des XV. Jahrhunderts, die Molinier zuerst für England in Anspruch genommen hat, sich Stücke finden, die von den französischen, entschieden abweichen und deutlich Verwandtschaft mit anderen Erzeugnissen englischer Kunst tragen, wie Buchmalereien, wird K. in seiner Zuweisung an England doch immer wieder schwankend und greift zu so heiklen Hypothesen wie dem Versuche, diese Schnitzereien in Paris z. Z. der englischen Hofhaltung in Paris im Geschmack der neuen Herren entstanden zu denken![1]) An diesem Beispiele zeigt sich mit voller Deutlichkeit, mit welcher unwiderstehlichen Gewalt K. durch seine allgemeine Einstellung dazu gezwungen wird, selbst die Entstehung von Stücken, deren englischen Charakter er Zug für Zug nachweisen kann, nach Paris zu verlegen. In diesem Falle steht der Widerspruch klaffend zu Tage: die Stücke sind in den Katalog mit einfachen — 875, 876 — Nummern ohne Buchstaben aufgenommen[2]), also französisch oder möglicherweise französisch (vgl. auch Taf. CLVII), im Text aber, soweit nicht die Stelle mit der raffinierten Erklärung ihres Pariser Ursprungs in Frage kommt, als englisch behandelt (vgl. S. 484). Wenn K. selbst in diesem Falle sich nicht zu dem festen Entschlusse, die betr. Elfenbeine als englisch zu behandeln hat durchringen können, so wird man die Unsicherheit begreifen, wo nur allgemeine Stileigentümlichkeiten wie die von Sir Digby Wyatt für ein Kennzeichen englischen Ursprungs angesehene Gravität der Figuren in die Wagschale geworfen werden[3]).

Wie für England, so bleibt auch für Deutschland bei K. nur eine kleine Anzahl Stücke übrig; aber auch hier werden wir die Gesichtspunkte ins Auge fassen müssen, unter denen K. die Möglichkeit deutscher Entstehung behandelt, und die Frage aufwerfen dürfen, ob diese Gesichtspunkte richtig und im besonderen für die Entscheidung im einzelnen Falle anwendbar sind. K. scheidet in der deutschen Plastik zwei Stilrichtungen. Die eine schließt sich für ihn mehr oder minder getreu an die von Frankreich kommenden gotischen Stilwellen an. Was von Elfenbeinschnitzereien in diesen Kreis gehört, ist nach K. mit unseren Unterscheidungsmöglichkeiten schlechterdings aus der Masse der französischen Arbeiten nicht auszusondern. Es ist das eine Ansicht, die K. wieder und wieder ausspricht: cependant comment distinguer cette fois encore dans la masse de l'ivoirerie ces statuettes allemandes plus à demi francisées? so heißt es z. B. S. 114[4]) von Madonnenstatuetten des ausgehenden 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts. Im Grunde genommen bedeutet diese Einstellung eine Verzichtserklärung auf die Lösbarkeit des Problems, die wir nicht unwidersprochen lassen dürfen. Man wird nach allem, was wir über die Stellung Deutschlands zur französischen Gotik im besonderen, was wir über den internationalen Stil Courajods wissen, zwar gern glauben, daß im Einzelfalle die Entscheidung schwer zu treffen ist, daß eine einzelne Nachahmung sich dem Vorbild nahezu restlos anpassen mag, so daß die Erkennung der Unterschiede wenigstens uns heute noch unmöglich sein mag, aber wollen wir glauben, daß die sämtlichen Erzeugnisse einer Werkstatt in ihrem Gesamtcharakter so eigenartslos geblieben sind? Aber damit gehen wir schon über den Einzelfall hinweg zu einer allgemeineren Fragestellung über. Wie will man sich überhaupt die Entstehung dieser Arbeiten erklären? Sollen wir ein zufälliges Kopieren einzelner Importstücke annehmen, wobei der Charakter der Vorbilder doch immer nur bei getreuer Kopie ohne Zusätze gewahrt bleiben konnte, oder sollen wir annehmen, daß ein Handwerker, der den französischen Werkstattbetrieb in der Nähe kennen gelernt hatte, in der Heimat eine Art Konkurrenzunternehmen ohne ausgesprochene Eigenart aufmachte? Wir wollen die Schwierigkeiten, die allein in der Materialbeschaffung und Technik liegen, hier nur andeuten. Einen Schritt weiter helfen würde uns die Sammlung aller gotischen Elfenbeine, die sicher deutsche Provenienz haben (in Kirchenschätzen, auf Bucheinbänden, in altem Besitz usw.), wenngleich die Aussichten auf diesem Wege zu Ergebnissen zu gelangen, nicht überschätzt werden dürfen. Immerhin möchten wir meinen, daß wenn überhaupt, von vereinzelten Nachahmungen abgesehen, ein wirklicher Werkstattsbetrieb in Deutschland wahrscheinlich zu machen ist, daß dann auch in den gotischen Stücken die deutsche Elfenbeinschnitzerei von der französischen zu scheiden sein muß, wie wir doch auch die Buchmalereien und Handschriften unterscheiden können, so nahe sie auch dem westlichen Vorbilde kommen mögen.

Eine ganz andere Frage ist aber die, ob wir von einer deutschen Elfenbeinwerkstatt nun erwarten dürfen, daß in ihr die andere Stilrichtung, die K. in der deutschen Plastik ausgeprägt findet, deutlich zum

---

[1]) Vgl. bes. S. 161 f.

[2]) Vgl. S. 327, vgl. aber auch S. 484 und II S. 329.

[3]) Nr. 875, 876 — aber dazu heißt es: ...rendent difficile son attribution à la France. Au contraire ces particularités sont caractéristiques de l'art anglais — entsprechend werden Bd. I, 484 diese Stücke verwendet, um bestimmte Elfenbeinkästen England zuzuweisen.

[4]) Vgl. S. 111, 160, 251.

[5]) Vgl. auch S. 225, 252.

Ausdruck kommen müsse: nämlich ein ausgesprochener, mehr oder minder gewaltsamer Naturalismus [1]). Wenn wir an die großen deutschen Skulpturen des 13. und 14. Jahrhunderts denken, die K. im Auge hat, so wissen wir, daß eine eng verwandte Elfenbeinplastik der gleichen Stilrichtung nicht bekannt ist; wir werden aber auch zugeben, daß wir einen Abklatsch der Monumentalkunst in Elfenbein und Elfenbeintechnik nicht erwarten. Und es erscheint uns schon sehr bedenklich, wenn die angenommenen deutschen Stileigentümlichkeiten nun gelegentlich das französische Vorbild sozusagen zersetzt haben sollen. Zwei Diptychen im Brit. Museum und in der Wallace-Collection zeigen den „brutalsten Realismus". Wo, fragt K., ist solcher Realismus in jener Zeit möglich? Er erinnert an den Lettner von Naumburg und das Jüngste Gericht in Mainz und ist deshalb geneigt, die beiden Diptychen, ohne daß eine einleuchtende Stilübereinstimmung, wie K. selbst ausdrücklich zugibt, mit einem deutschen Bildwerke vorläge, für deutsche Nachahmungen einer französischen Vorlage zu erklären, und daraufhin wird in diesem Falle Deutschland mit diesen „monstres" beglückt. Ähnlich steht es um das Diptychon der Sammlung Baboin in Lyon (No. 823 bis pl. CXLVI): „recherches dramatiques, souvent d'ailleurs extrêmement exagérées, des gesticulations forcenées et des grimaces terribles, ainsi que des bizarreries de réalismes, . . tout s'y déforme jusqu'à l'outrance" etc. Das sind die Eigenschaften, die nach K. den deutschen Ursprung wahrscheinlich machen [2]).

Ob nun in diesen Fällen die Bestimmung richtig ist oder falsch, tut wenig zur Sache, denn für die Erkenntnis der deutschen Elfenbeinplastik wird erst dann etwas gewonnen sein, wenn die einzelnen Stücke nicht mehr als mehr oder minder zweifelhafte Anhängsel französischer Werkstätten auftreten, sondern sich zu geschlossenen Gruppen zusammenfügen, wovon bei K. höchstens für das 15. Jahrhundert die Zeit nach Erlöschen der französischen Werkstätten — die Rede sein kann.

Man würde K. und seinem Werke aber gründlichst Unrecht tun, wenn man seine Einstellung zur Frage der nicht-französischen Elfenbeinschnitzereien zur Grundlage einer Kritik machen wollte. Wenn K. sich nur so schwer dazu entschließen kann, dieses oder jenes Stück für nicht-französisch zu erklären, so hat das seinen wahren Grund darin, daß der Rahmen, den es errichtet hat, so klar und scharf gegliedert ist, daß die fremden Stücke fast allenthalben, wenn auch nur als Nachahmungen, hier ihren Platz finden. In der Tat besteht die große Leistung des Buches gerade darin, wie es die einzelnen Typen, deren die Schnitzerateliers sich bedienen, herausarbeitet und die stilistischen und ikonographischen Grenzen aufdeckt, innerhalb deren sich Erfindungsgabe und Ausdrucksbedürfnis der Schnitzer bewegen. Scheinbar an das Äußerlichste der Gestaltung anknüpfend geben diese Kapitel einen Überblick über die Entwicklung der gotischen Elfenbeinschnitzerei von den Anfängen bis zum Verfall.

Die Anfänge der gotischen Elfenbeinplastik liegen in Dunkel gehüllt. Während vom Ende des XIII. Jahrhunderts ab die Masse der Erzeugnisse aus Reliefs besteht, fehlen sie aus der vorhergehenden Zeit. Es ist eine seltsame und bisher nicht aufgeklärte Erscheinung, daß die große byzantinische Stilwelle, die um 1200 über Europa ging, nicht eine Anregung zur Betätigung in der Reliefplastik ausgelöst hat, obwohl byzantinische Reliefs damals in Europa weit verbreitet gewesen sein müssen und auch nicht ohne anregende Wirkung geblieben sind. K. beginnt seine Ausführungen mit kleinen Madonnenstatuetten, die zunächst kaum gotische Stilelemente aufweisen und von denen einige auch sicher nicht französisch sind. Die Entwicklung schreitet dann schnell fort und nach Mitte des 13. Jahrhunderts entstehen jene berühmten Gruppen: Krönung Marias, Kreuzabnahme und Verkündigung im Louvre und der Prophet der Sammlung Rothschild. Ihre Entstehung in der Isle de France, in Paris, sucht K. durch Hinweise auf die monumentale Plastik [3]) nachzuweisen und ihre Herkunft aus einem Altarretabel wird mit überzeugender Wahrscheinlichkeit behauptet, wobei der „verführerische" Gedanke gestreift wird, daß alle diese Stücke trotz erheblicher Stilunterschiede zu einem großen Aufsatz gehört haben möchten. Wie dem auch sei, gewähren uns diese wenigen, aber ganz hervorragenden Bruchstücke eine Vorstellung von der umfangreichen und eindrucksvollen Verwendung des Elfenbeins in der Kirchenausstattung.

In diesem Zusammenhange wäre die Madonnenstatuette des Klosters Zwettl (Nr. 62 pl. XXIV) von ganz außerordentlicher Bedeutung. Nicht nur, daß das Stiftungenbuch des Klosters eine Überlieferung verzeichnet, daß der Abt Bohuslaw (1248—59) eine Elfenbeinmadonna „de superioribus partibus

[1]) Vgl. S. 90, 113, 225, 251, 297.

[2]) Übrigens geht auch in Frankreich der Stilverfall bis zur Karikatur; das Diptychon aus St. Denis im Louvre (Nr. 823 pl. CXLV) gibt den Beweis dafür (vgl. I p. 297, II p. 302). Das Diptychon ist zum Einband einer 1408 an St. Denis geschenkten Hs. verwendet, woraus u. E. aber noch nicht zu schließen ist, daß es erst damals und für diesen Zweck angefertigt wurde, wie K. anzunehmen scheint.

[3]) Für das 14. Jahrh. bestreitet K. ausdrücklich die Möglichkeit, innerhalb der nordfranzösischen Plastik Lokalschulen zu unterscheiden und auf diese Weise Anhaltspunkte zur Lokalisierung der Elfenbeinschnitzereien zu gewinnen, vgl. p. 65.

Francie“ mitgebracht habe, sondern mit der Madonna werden Reste umfangreicher Reliefdarstellungen in Verbindung gebracht, die auf das einstige Vorhandensein eines größeren Ganzen hindeuten könnten. Also eine außerordentlich früh datierte und für Nordfrankreich gesicherte Statuette – eine Seltenheit sondergleichen! Leider stellen sich nun aber gleich große Schwierigkeiten ein. K. zweifelt nicht, daß die erhaltene Statuette die Bohuslaws ist, aber sie sei so schlecht erhalten und so stark ergänzt, daß ihr wissenschaftlicher Wert dadurch stark herabgemindert werde. Und vollends die Begleitfiguren: im Katalog wird hervorgehoben, daß nichts ihre ursprüngliche Zugehörigkeit beweise, daß ihr Stil eine viel spätere Entstehung wahrscheinlich mache; im Text (I. p. 99 und 117) wird dagegen trotz der Bedenken Gleichzeitigkeit mit der Bohuslaw-Madonna angenommen. Wir sehen hier an entscheidender Stelle, vor dem einzigen datierten und lokalisierten Stück der Zeit, muß die Sicherheit des Urteils infolge der Entstellung durch Ergänzung und Überarbeitung versagen; nur die genaueste Feststellung des ursprünglichen Bestandes würde aus diesen Schwierigkeiten heraushelfen können; Ref. freilich will es undenkbar erscheinen, daß die Begleitfiguren der Mitte des XIII. Jahrhunderts angewiesen werden können [1]; ist die Statuette die Bohuslaw-Madonna, so haben die Relieffiguren ursprünglich nicht dazu gehört.

Die eigentliche Blütezeit der gotischen Elfenbeinschnitzerei beginnt mit dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, wenn auch die vorhergenannten Einzelwerke z. T. älter und an Qualität überhaupt unübertroffen sind, aber die große Fülle der Erzeugnisse, die mit einem bestimmten dem Material und dem Geschmack angepaßten Stil einsetzt, datiert erst aus dieser Zeit. Es ist das insofern auffällig, als K. wiederholt auf den engen Zusammenhang mit der Buchmalerei hingewiesen hat; einzelne Diptychentafeln sind für ihn sozusagen Buchmalereien in Relief. In der Buchmalerei aber ist der neue gotische Stil kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts, jedenfalls noch vor dem Tode des hl. Ludwig († 1270) fertig, während K. für die Elfenbeinreliefs durchweg ein erheblich jüngeres Datum annimmt.

An die Spitze der Entwicklung stellt K. das „Atelier des sog. Diptychons des Schatzes von Soissons“. Der Name, den K. schon früher ausgesprochen hat, scheint uns recht unglücklich gewählt, da die Provenienz des Diptychons im Victoria and Albert Museum (K. Nr. 38 pl. XV) aus Soissons keineswegs feststeht, und da m. E. die Kunstgeschichte, zumal da, wo der Boden so schwankend ist, die Einführung von irreführenden Benennungen peinlichst vermeiden sollte, denn auch das Atelier des Diptychons von Soissons ist nach K. nicht in Soissons, sondern in Paris zu suchen. Man stelle sich den Grad der Verwirrung vor, wenn nun etwa aus anderen Beweisgründen eine Gruppe von Elfenbeinreliefs nach Soissons verlegt werden sollte! Was hier von Soissons gesagt wird, gilt natürlich auch vom „Atelier des Diptychons von Kremsmünster“. Ortsnamen, die bewußt oder unbewußt zu Irrtümern Anlaß geben können (wie namentlich in Fällen, wo sich der Atelierbegriff mit dem Ortsnamen verbindet) müssen aus solchen Benennungen wegbleiben. Überdies ist das angeblich aus Soissons stammende Diptychon weder das beste noch überhaupt ein für die Gruppe in ihrer ersten Gestalt bezeichnendes Stück, sondern vertritt nach K. bereits eine jüngere Abwandlung (vgl. p. 83). Als das eigentliche Hauptstück sieht K. den Diptychonflügel der Sammlung Salting im Victoria und Albert Museum an (K. Nr. 36 pl. XIV), aber selbst diesem Stück gegenüber bleibt die Frage offen, ob es wirklich als ein Meisterstück angesehen werden darf. K. hat namentlich auf gewisse ikonographische Unstimmigkeiten hingewiesen und wahrscheinlich gemacht, daß es Beispiele ohne diese Irrtümer gegeben haben muß, die natürlich den erhaltenen vorangegangen sein müssen und wahrscheinlich ihnen überlegen waren (vgl. insbesondere p. 81). Also sobald die Frage des Meisters und der näheren Entstehungsumstände auftaucht, zeigt sich, daß wir im dunkeln tappen. Wir sehen nur das plötzliche Auftauchen einer Fülle von Erzeugnissen, die einen geschlossenen Stilcharakter und inhaltliche Übereinstimmung zeigen, und die oft wiederholt und allmählich abgewandelt werden. Und hier tritt uns nun das Problem entgegen, das K. bei jedem seiner Typen zu behandeln hat: inwieweit kann ein Atelier für alle Erzeugnisse derselben Art verantwortlich gemacht werden, haben Nachbarateliers die Erzeugnisse nachgeahmt, sind sie gar ins Ausland gekommen und dort getreu oder ungetreu, geschickt oder ungeschickt nachgeahmt worden? Wir haben oben die abfällige Kritik des Diptychons der Wallace Collection gehört, das K. für deutsche Arbeit zu halten geneigt ist, aber zwischen diesem und den guten Werken des Ateliers stehen andere (z. B. K. Nr. 57 n. 58), die K. — trotz einigen Schwankens — doch für späte kümmerliche Erzeugnisse des Ateliers in Anspruch nehmen möchte (vgl. II. p. 25) und die dann beweisen würden, daß in dem Hauptatelier ein arger Stilverfall eingetreten wäre.

---

[1]) Nach der Abbildung bei K. hat ihr Stil große Verwandtschaft mit dem Triptychon im Museum von Grenoble (K. Nr. 206), das K. in die zweite Hälfte des XIV. Jahrh.s setzt. Das Triptychon ist eines der ganz wenigen wohl erhaltenen, bei denen die Elfenbeinrelieffiguren in einen Holzrahmen gesetzt sind. Auch das gibt Gelegenheit zu Vergleichen mit den Figürchen in Zwettel, die ebenfalls in einem Holzrahmen gesessen haben mögen.

Wie das gotische Diptychon, so ist auch das Tabernakel erst im 13. Jahrh. aufgekommen: nach K. in Frankreich, obgleich die ältesten Erwähnungen (Inventar Bonifaz VIII von 1295) auf Italien weisen: freilich die Madonna von Zwettl mit ihren Begleitfiguren hätte hier nicht als Kronzeuge für Frankreich angeführt werden dürfen; aber der Hinweis auf die vorwiegende Häufigkeit der französischen Madonnenstatuetten läßt sich hören; der Gedanke sie unter Tabernakel zu stellen lag in der Tat nahe. Die ältesten erhaltenen Beispiele sind nach K. aus der Zeit des Diptychons von Soissons. Auch für die Tabernakelmadonnen glaubt K. ein Atelier annehmen zu dürfen, und zwar weniger wegen der — unter sich recht verschiedenen — Madonnenstatuetten, sondern wegen der festen, oft fast mechanischen Nachahmung einer bestimmten Reihe von Darstellungstypen auf den geschnitzten Tabernakelflügeln. Allerdings sind die Beispiele so zahlreich und die Unterschiede im Stil so groß, daß auch K. an Nachahmungen untergeordneter Ateliers glaubt (p. 134): eine These, die ihm lieber ist als die Annahme ausländischen Ursprungs.

Dagegen läßt K. für die Diptychen mit Rosettenfriesen („à décor de roses") den Begriff des Ateliers fallen. Zwar glaubt er auch für diese Gruppe oder Gruppen gewisse allgemeine Züge der Übereinstimmung festzustellen, aber die stilistischen Tendenzen gehen weit auseinander, die einen haben mehr die liebenswürdige Schilderung der biblischen Ereignisse im Sinne, die anderen — „le groupe tragique" — zielen auf tragische Größe in ihren Passionsdarstellungen. In diesem Kapitel kämpft K. besonders gegen die Anschauung Maskells, daß alle Rosendiptychen englischen Ursprungs seien. Wie seine Entscheidung fallen muß, ist bei der Grundanschauung, von der er ausgeht, selbstverständlich. Auch die Diptychen mit Rosettenfriesen lassen sich aus dem großen Zusammenhange, den die Pariser Ateliers unter sich haben, und den herauszuarbeiten K.s vornehmste Sorge ist, nicht herausreißen.

Wie für die Diptychen mit Rosettenschmuck, so gilt auch für die weiteren Gruppen, die K. aufstellt: Diptychen mit Arkadenfriesen (eine Abart der Art der Gruppe des Diptychons des Schatzes von Soissons), Diptychen mit Säulchen (zur Unterteilung der Reliefstreifen mit verschiedenen Szenen) und Plaketten (d. h. Tafeln, bzw. Diptychen mit immer nur einer Darstellung , daß ihre Herstellung nicht für ein bestimmten Atelier in Anspruch genommen werden soll, gibt es ja vor allen Dingen von den sog. Plaketten eine unzählige Fülle der verschiedensten Stilrichtung. Sein Einteilungsprinzip bietet K. Gelegenheit, aus der Fülle des Materials die Hauptbeispiele herauszugreifen und sie bald nach stilistischen, bald nach ikonographischen Gesichtspunkten geordnet vorzuführen. Die Masse der Erzeugnisse, die hier behandelt wird, mag bis in das 15. Jahrh. hinein handwerksmäßig hergestellt worden sein. K. hat dabei die Gruppen, in denen sich eine ausgesprochen fortschrittliche, von einzelnen Meistern ausgehende Gesinnung offenbart, herausgelöst und in besonderen Kapiteln behandelt. Das erste Atelier, das sich grundsätzlich zur Überlieferung anders einstellt, nennt K. das „Atelier mit den charakteristischen Gesichtern", wo die bislang vorherrschende „Banalität der Züge und der Mangel an Ausdruck" durchbrochen werden. Dagegen herrscht in den Gruppen der großen Passionsdiptychen" (ein Hauptbeispiel in Berlin) zwar die alte „ausdruckslose Banalität der Typen",, aber das Pathetische erfährt eine bisher ungeahnte Steigerung. Den Höhepunkt der Strömung bildet das „Atelier des Diptychons von Kremsmünster", über dessen Benennung, wir oben schon gesprochen hatten. Naturalistische Züge und pathetische Ausdrucksformen verbinden sich hier zu einer großen neuen Wirkung, die K. freilich nicht überschätzt haben will. Wir haben oben bereits gelegentlich die abfällige Art seiner Beurteilung solcher Neuerungen erwähnt, die wie eine schroffe Ablehnung deutscher Eigenart klingen mochten. Wer die Charakteristik liest, die K. (besonders S. 300) vom Wesen dieser Gruppe gibt, wird seiner Auffassung gerecht werden. Von dem Gegensatz der in dieser Gruppe beliebten Diptychen, in denen eine Madonnendarstellung der Kreuzigung gegenübergestellt wird, ausgehend, hebt K. das Gemeinsame der beiden Stilpole hervor: Die Übersteigerung der zierlichen Lieblichkeit auf der einen Seite und die wilde, verzerrende Pathetik auf der anderen. In beiden Extremen, der überlauten Pathetik und der gezierten Überfeinerung sieht er Zeichen derselben Schwäche, beide sind für ihn Erscheinungen der Verbildung der ungenügend beobachteten Natur, und bedeuten keinen wahren Fortschritt auf dem Wege zu dem echten Realismus, den K. in der großen Plastik so sehr bewundert. Es ist begreiflich, daß von diesen Überzeugungen ausgehend K. deutschen Arbeiten gegenüber nicht leicht einen anerkennenden Standpunkt gewinnen kann. Nichts liegt ihm ferner als eine Einstellung im Sinne der Moderne, die in der Übersteigerung des Ausdrucks den Selbstzweck der Kunst sieht.

Mit der Gruppe des Diptychons von Kremsmünster, bricht in gewissem Sinne die Entwicklung ab, die jedenfalls nach K. nicht das Ziel erreicht hat, das ihr der Wetteifer mit der Monumentalplastik hätte stecken müssen. K. bringt den Verfall der Elfenbeinschnitzerei mit den politischen Umständen in Verbindung. Was von dem Versuch die Gruppe der durchbrochenen Elfenbeine und insbesondere die in englischem Geschmack gearbeiteten Hauptstücke für Paris zu retten m. E. zu halten sei, ist oben bereits

gesagt. Seltsamerweise treten andere Stücke, die für den Übergang zur Neuzeit so außerordentlich bedeutungsvoll sind, bei K. ganz in den Hintergrund. Wir meinen die Gruppe von Statuetten, die sich um die Madonna im Louvre (K. Nr. 706. pl. CXIV) bilden läßt, wo sich Vergleichungen mit der Buchmalerei, z. B. mit der auf das Engste verwandten Madonna des zweiseitigen Widmungsbildes des Gebetbuchs des Herzogs von Berry in Brüssel (Ms. 11 060—61)anspinnen lassen. Bei K. verschwinden diese Stücke sozusagen in seinem Kapitel über die Madonnenstatuetten des vollen XIV. Jahrhunderts, obwohl er sie richtig Ende XIV. — Anfang XV. Jh. datiert. Hier rächt sich die etwas äußerliche Disposition des Buches, die das Stilkritische nicht immer recht zu Worte kommen läßt und doch hat K. die Bedeutung der Statuette Nr. 706 und ihre kunstgeschichtliche Stellung unübertrefflich mit den Worten charakterisiert: „jamais ivoirier n'avait saisi le visage d'une jeune femme avec plus de naiveté d'oeil et moins de traditionalisme factice".

Mit dem leisen Vorwurf, den wir eben gegen K.s Einteilung erhoben haben, soll aber nicht gesagt sein, daß eine Umgruppierung in rein stilgeschichtlichem Sinne dem Stoffe besser hätte gerecht werden können. Wer das Buch aufmerksam durcharbeitet, wird erstaunt sein über die Fülle ikonographischen Materials, das in den einzelnen Kapiteln gerade infolge der Gliederung des Stoffes zutage gefördert wird; überall empfindet man das lebhafte Interesse, das diesen Fragen dank den Büchern Mâles in Frankreich entgegengebracht wird. Und nur die gegebene Einteilung konnte den profanen Elfenbeinschnitzereien und dem Komplex von Fragen, die hier aufgeworfen werden mußten, gerecht werden; der Leser wird K.'s Ausführungen über Zweck und Verbreitung der Mode der profanen Elfenbeine mit demselben Nutzen und Vergnügen verfolgen wie seine gelehrten Ausdeutungen der einzelnen Stücke, in denen literarische Quellen und Denkmäler in der glücklichsten Weise zu einander in Beziehung gesetzt sind. K. ist sich trotz der Zerlegung seines Werkes in die beiden großen Abschnitte über religiöse und profane Elfenbeine der stilistischen Einheit der Denkmäler bewußt gewesen und betont immer wieder, daß eine Trennung des Ateliers ausgeschlossen sei (vgl. p. 363).

Vielleicht wird die stilistische Forschung, indem sie sozusagen Querschnitte durch die von K. aufgebauten Gruppierungen legt, den Zusammenhang einzelner Schulen oder Meister noch enger darstellen können; gewissermaßen von den Rändern her, durch eine sorgfältige Sammlung und Gruppierung des nicht-französischen und nicht-pariserischen Materials, wird sich vielleicht ein abweichendes Bild von der Bedeutung der nicht-französischen und französisch-provinziellen Schnitzschulen gewinnen lassen, und zum Kernpunkt vordringend wird damit die Frage, ob Paris wirklich eine derartige, alles überragende Bedeutung in der Elfenbeinschnitzerei zukommt, wie es K.'s Lieblingsidee ist, in etwas andere Beleuchtung gerückt werden, aber die große gelehrte Arbeit, die K. geleistet hat, wird dadurch in ihrem Werte und ihrer Bedeutung nicht herabgemindert werden. Arthur Haseloff

NEUERSCHEINUNGEN ZUR GESCHICHTE DER GOTIK

Ernst Gall, Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland. Teil I: Die Vorstufen in Nordfrankreich von der Mitte des 11. bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts (Handbücher der Kunstgeschichte herausgegeben von Georg Biermann). Leipzig. Klinkhardt u. Biermann. 1925.

In der Folge der Handbücher, die Hermann Beenken's Romanische Skulptur in Deutschland einleitete, legt Ernst Gall den ersten Band eines auf mindestens drei Bände berechneten großen Werks über die Gotik in Frankreich und Deutschland vor. Der Charakter dieser Folge brachte es mit sich, daß das Schwergewicht des Buches im Bilderteil liegt. 118 Tafeln mit kurzen Erläuterungen und 29 Seiten mit Grundrissen, Schnitten und Aufrissen vermitteln ein ungemein reiches Bild von den Denkmälern der Frühzeit in Frankreich, eine höchst willkommene Ergänzung zum Atlas von Dehio und von Bezold, ein wirkliches Handbuch zur raschen Orientierung, überaus bequem, da der Text in gedrängter Form jeweils die wichtigsten Daten zur Baugeschichte gleich bei den Bildern gibt.

Aber der Verfasser hat auch noch eine längere Einleitung (90 Seiten) den Bildern vorangeschickt. Man vertieft sich in diese Blätter mit besonders hochgespannter Erwartung. Galls Grundanschauung vom Werden der Gotik ist bekannt. Hat er sich nun hier ausführlicher vernehmen lassen?

Was er vorträgt ist in aller Kürze dies. In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts ist in Nordfrankreich die Normandie führend. Bald nach 1100 gibt sie die Führung an das französische Kronland ab. Die Entwickelung ist eine ganz einheitliche. Gewiß ist die besondere Färbung der Bauten in der Normandie eine andere als in den Landschaften des Kronlandes. Aber in allem Wesentlichen setzt die jüngere Entwicklung hier nur fort und vollendet, was die Normandie begonnen. Ausgangspunkt ist die flachgedeckte Basilika mit Emporen. Und das eigentlich vorwärtstreibende Gestaltungsprinzip, das aus der romanischen allmählich eine gotische Baukunst macht, ist dies: es wird auf dem Wege folge-

richtiger Durchbildung der Pfeiler (unten in den Arkaden und oben in den Emporen) und ihrer Vorlagen sowie der Bogen zwischen ihnen aus den Wanden ein Gerust von Gliedern herausgearbeitet, von „körperlich differenzierten Gebilden, die plastisch geformt in Aktion treten". Ein Strom von Kräften scheint in ihnen aufzusteigen, der oben in die Galerie vor den Fenstern (Beispiel: St. Étienne in Caen) und in die Decke ausstrahlt. Diese Vertikalbewegung aber wird aufgenommen und in Tiefenbewegung umgewandelt durch die Bogenfolgen (in drei Stockwerken), die Gesimse, die Galerie vor den Fenstern, die Decke. Dem normännischen Architekten also kommt es nicht mehr darauf an, mit festen Wänden einen Raum einzugrenzen, ihn in klare Kuben zu fassen, ihm liegt vielmehr daran, „im Raum vorwärts und aufwartsstrebende Krafte zu gestalten, was nicht anders als durch die einheitlich durchgeführte Gliederung der Wande und ihre Auflösung in plastisch geformte Körper erreicht werden konnte" (S. 24).

Noch entbehrte dieses System der letzten Vollendung. Zu empfindlich schneidet die flache Holzdecke die Vertikalbewegung der Hauptpfeilervorlagen oben ab. Und es ist nicht einmal sicher, ob diese Vorlagen regelmaßig wenigstens Binder der Holzdecke getragen haben und so in Beziehung zu ihren Gegenübern gesetzt waren. Eine künstlerisch befriedigende Lösung konnte erst die gewolbte Steindecke bringen. Erst mit und in ihr treten die vertikalen Glieder durch Schildbogen und Gurten miteinander in Verbindung, erst jetzt werden alle vertikal aufsteigenden Kräfte oben sinnvoll in Dienst gestellt. Der Verfasser zeigt, daß in der Normandie das gratige Kreuzgewölbe nie eine bedeutendere Rolle gespielt haben kann. Sobald man zur Einwolbung uberging, experimentierte man auch alsbald mit dem Kreuzrippengewolbe: allein das Kreuzrippengewolbe ist die dem Gliedergerüst des Aufbaus vollkommen entsprechende Deckenform. „Den weitgehend aufgelosten Wanden mußte, als man sich zur Steinwölbung entschloß, auch in der Decke ein Abschluß gegeben werden, der plastisch hervorgehobene Gliederungen zu Trägern des architektonischen Ausdrucks machte" (S. 33).

Alle Erklarungen dieser ganzen Entwickelung aus konstruktiven oder sonst irgendwie praktischen Motiven weist Gall ausdrucklich ab; mindestens erkennt er solchen Motiven nur eine Hilfsrolle zu. Auch „der eigentliche Sinn der fruhen normannischen Rippen war demnach zunachst weniger konstruktiver als funktioneller Art. Die Rippen stellen die in der Struktur des Gewolbes vorhandenen oder dort als wirksam vorgestellten mechanischen Krafte dar, genau so wie die den Pfeilern eingebundenen Halbsaulen keine unmittelbare konstruktive Bedeutung haben, sondern die in den Stutzen tatig gedachten aufwarts strebenden Krafte sinnfallig zur Anschauung bringen sollen" (S. 33). Indem nun aber das System des Aufbaus sich solcher Gestalt in der Decke vollendete, war die erste Stufe im Werden der Gotik erreicht.

So weit zunächst der Verfasser. Ich habe dazu nur dies zu sagen. Man mag, wenn man sehr vorsichtig sein will, noch offen lassen, ob nicht doch die Kronlande neben der Normandie eine etwas bedeutendere Rolle in diesem ganzen Entwickelungsprozeß gespielt haben. In der Hauptsache bekenne ich mich durchaus zu den Anschauungen des Verfassers. Es ist befreiend, daß er die Wurzeln einer so eminent kunstlerischen Erscheinung, wie das die Gotik ist, eben in einem künstlerischen Bedürfnis sucht und nicht in einem konstruktiven oder sonst rationalen.

Aber, so ruckhaltlos ich das anerkenne, und so treffend ich finde, was er über die Ausbildung des funktionell wirksamen Gliederapparates sagt, einige Bedenken kann ich doch nicht unterdrucken. Ist die erste Stufe oder Vorstufe der Gotik in diesen Ausfuhrungen wirklich erschöpfend dargestellt?! Daß Gall sich uber den tieferen Sinn des Vorgangs, der sich da vollzieht, nicht naher ausspricht, bewußt nicht naher ausspricht (vgl. S. 7 f.), kann man vollkommen verstehen und wurdigen. Gewiß, zunachst wollen und mussen wir den Vorgang selber richtig begreifen. Aber eben da bin ich noch nicht ganz befriedigt. Was Gall ausgezeichnet schildert, ist eine Seite der Sache, vielleicht die wichtigste, aber noch nicht das Ganze. Er weiß das selbst. Auf S. 38 f. lesen wir: „Der gotische Architekt, auf dem Gipfel seines Könnens angelangt, behandelt die Gliederung der raumabschließenden Wande so, als sei die lastende Steindecke aus einem der Schwerkraft nicht unterworfenen Stoffe". Erst „auf dem Gipfel seines Konnens angelangt"? Nicht schon fruher? Ist denn nicht schließlich schon jenes Aufsteigen von Kraften in den vertikalen Gliederungen eine eben solche Umkehrung der sonst in der Welt giltigen Gesetze? Hat diese Umdichtung der Wirklichkeit nicht auch eine Vorgeschichte?

Oder ein anderes: Gall fuhrt aus, daß der Raum der normannischen Kirchen der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts noch vollig „romanisch" sei, Addition (oder Subsummierung) einzelner klar gegeneinander abgegrenzter Raumkuben. Den ersten großen Fortschritt bringt der Chorumgang der Abteikirche von St. Denis: Raumvereinheitlichung, aber auch „den malerischen Reiz ineinandergezogener, im Dunkel verlaufender Raumgrenzen". Die Hohe der Entwickelung bezeichnen etwa die Ostteile der Kathedrale von Reims, „ein Gebilde, dem nichts mehr hinzugefugt werden konnte, ohne den einheitlicher Konzeption entsprungenen Gedanken nahezu vollkommen zu zerstoren" (S. 43). Also: Raumvereinheitlichung, aus dem Innern des Raums heraus entwickelte Notwendigkeit der Raumgestalt,

das wäre das Ziel, dem man zustrebt. Man braucht das nicht zu bestreiten, jedenfalls nicht angesichts der Grundrisse. Aber ist das wirklich die wesentliche Seite? Empfindet man im Chor der Kathedrale zu Reims oder etwa gar in Beauvais wirklich vor allem die kristallinisch klare, notwendige Figur, die Einheitlichkeit des Raums? Ich bezweifle das. Mir scheint vielmehr etwas anderes viel wesentlicher. Jene „Auflösung" der Wände und damit der Raumgrenzen, macht sie nicht den Raum unfaßbar? Der stärkere Zug nach oben und vor allem in die Tiefe, wirkt er nicht in demselben Sinne? Die Raumvereinheitlichung in den Ostteilen (Umgang und Kapellenkranz) ist sie nicht zugleich Raumverunklärung? Endlich: Die Steigerung der Höhe im lichten Innenraum (zunächst des Mittelschiffs) im Verhältnis zur Breite, ist sie nicht ebenfalls Ausdruck eines Strebens nach Unwirklichkeit des Raums?! „Das Ziel ist eine visionäre Gestaltung des Raumbildes" lesen wir auf S. 40 unten. Ja, das ist es. Und haben wir das einmal richtig erfaßt, dann finden wir die Anfänge dieser Gestaltungsweise schon in den normännischen Kirchen des 11. Jahrhunderts, wenn schon die einzelnen Raumkuben sich noch klar gegeneinander abgrenzen. Und vielleicht finden wir sie auch noch anderswo.

Ich meine: man begibt sich noch nicht auf das Glatteis „geistesgeschichtlicher" Interpretation, wenn man den Tatbestand solch unerhörter Neuerungen, wie sie die Gotik bringt, möglichst vollständig beschreibt. Und zu diesem Tatbestand gehört nicht nur das Herauslösen eines Gliedergerüsts aus den Wänden, sondern auch die ausgesprochene Richtung des Ganzen, das Unstofflichmachen des Aufbaus und das Unfaßbar- und Unwirklichmachen des Raums. Vielleicht noch mehr. Und am Ende würde sich eine Schilderung der Vorstufen der Gotik nichts vergeben, wenn sie in aller Kürze andeutete, daß die zuletzt genannten Erscheinungen eine Vorgeschichte haben, die weit vor die Gotik zurückreicht. Und daß schließlich gerade jenes Herauslösen eines Gliedergerüsts aus den Wänden das neue und unerhört wirksame Mittel wird, allen jenen Erscheinungen zum endgültigen und vollständigen Siege zu verhelfen.

Aber genug. Ich gehe in meinem Referat weiter. Gall setzt nun auseinander (worüber im allgemeinen Einigkeit besteht), daß das neue Systsm in den Kronlanden etwa zwischen 1120 und 1140 konstruktiv wesentlich verbessert wird. Durch die konsequente Anwendung des Spitzbogens und durch die Herstellung der Gewölbekappen aus geschnittenen Steinen (wodurch die Rippen nun wirklich zu Trägern des Gewölbes werden), durch die Vervollständigung des Strebeapparats wird das Gliedergerüst endgültig selbständig, in sich geschlossen und konstruktiv zu dem allein bedeutsamen Teil: die Trennung von den nur den Raum abschließenden Flächen ist vollkommen.

Die weiteren Ausführungen des Verfassers gelten der eigentlichen Frühgotik in den französischen Kronlanden. Am Anfang steht St. Denis, am Ende etwa die Kathedrale von Laon. Dieser Abschnitt der Geschichte der Gotik wird als zweite Vorstufe charakterisiert und möglichst bestimmt von der Hochgotik, der eigentlichen Gotik, abgehoben. Die Signatur dieser zweiten Phase ist: „malerisch". Der Formapparat wird bereichert, der vielgliedrige, kontrastreiche Aufbau (im viergeschossigen System!) zu erregender Wirkung gebracht, dabei werden die einzelnen Zonen allmählich miteinander verschmolzen. Überhaupt werden die Grenzen und Abschlüsse überall verwischt. Auch im Raum. Die Einzelräume werden enger miteinander verbunden, der Gesamtraum weiter vereinheitlicht. Das alles aber unter immer neuer Bereicherung der Raumbilder. Was man anstrebt ist das Ineinandergleiten frei bewegter Raummassen, der Übergang aus einem kubisch gebundenen Massenstil in einen malerisch bewegten Raumstil. Das gilt auch vom Außenbau: Die Entwickelung der Fassade von St. Étienne in Caen und St. Denis bis Laon zeigt das. Die Picardie und die Champagne haben diesen Stil, den Stil des „malerisch gesonnenen 12. Jahrhunderts" am entschiedensten herausgearbeitet, Zentrum und Süden bleiben ruhiger. Es ist ein Spätstil, ein Ende. Was dann folgt ist Vereinfachung, Klärung, Beruhigung, neue schöpferische Leistung einer neuen Gesinnung.

Auch in diesem Abschnitt finden sich viele ganz vortreffliche Analysen, Würdigungen, Verknüpfungen. Aber die Gesamtauffassung, insbesondere „das malerisch gesonnene 12. Jahrhundert", die gehen mir einstweilen noch nicht ein. Ich will hier nicht noch einmal ausführlich werden, will nur eben andeuten, daß Gall gewiß die wirklich bezeichnenden Züge alle (oder doch fast alle) nennt, daß man sie aber auch anders gruppieren und schließlich auch noch anders erklären kann, als er. Besonders wichtig scheint mir, daß wir uns deutlich machen, wie uneinheitlich das 12. Jahrhundert noch ist. Noch gehen recht verschiedene Strömungen nebeneinander her. Erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts setzt sich ein einheitlicherer Stilwille durch.

Zum Schluß. Ich möchte wirklich nicht den Eindruck erwecken, als ob mir diese kritischen Bedenken die Hauptsache wären. Es ist ganz selbstverständlich, daß wir in der Charakteristik der französischen Frühgotik nicht sofort alle einig sein werden. Wie lange ist es denn her, daß wir uns überhaupt ernsthaft mit diesen, den künstlerischen, Problemen der großen Erscheinung beschäftigen? Es ist keine Phrase, wenn ich die hohe Achtung, die ich vor Galls Darstellung empfinde, in dem Schlußurteil aus-

spreche: sein Buch ist seit Dehio nicht nur die erste, an neuen Einsichten reichste, es wird auch für längere Zeit die fruchtbarste, wahrhaft an- und aufregende, die grundlegende Darstellung der Frühgotik in Frankreich sein.

Hermann Giesau, der Dom zu Magdeburg = deutsche Bauten, herausgegeben von Max Ohle. Erster Band. Burg bei Magdeburg. August Hopfer. 1924. Klein 8.

In den letzten Jahren hat sich die Forschung des Magdeburger Domes besonders rege angenommen. Das vorliegende kleine Buch gibt eine klare und verständige Zusammenfassung. Giesau war zu einer solchen Darstellung um so mehr berufen, als er an jenen Erörterungen sehr maßgebend beteiligt war. Man möchte recht vielen deutschen Domen eine derartige knappe und zuverlässige Würdigung wünschen. Der Text behandelt nächst der Architektur auch die wichtigsten Bildwerke des Doms. 74 Seiten mit Bildern geben eine gute Vorstellung vom Bau wie von seinen Schätzen. In der Literatur-Übersicht vermißt man den neuen Aufsatz von P. J. Meyer (Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen 45. 1924). Die Anmerkungen zu den Abbildungen der Bildwerke enthalten allerlei Überraschendes: man darf auf des Verfassers Darstellung der Naumburger Plastik usw. gespannt sein. Ich möchte in diesem Zusammenhang auf eine Frankfurter Dissertation (Lotte Hahn, Die Dollinger-Plastik in Regensburg) hinweisen, die nun doch wieder sehr wahrscheinlich macht, daß die „Gedächtniskapelle" des Kaisers Otto und der Edith ursprünglich ein heiliges Grab gewesen ist, zu dem so ausgezeichnete Stücke wie der bekannte Kopf eines Hirten (S. 66) gehörten.

Möchte dieser erfreulichen Folge von Architektur-Führern ein rasches Wachsen beschieden sein.

Werner Meyer-Barkhausen, Die Elisabethkirche in Marburg. Marburg. N. G. Elwert. 1925.

Der Verfasser versucht zu erweisen, daß die Elisabethkirche eine einheitliche Kunstschöpfung und zwar ein Werk spezifisch deutschen Geistes darstelle. K. Wilhelm-Kästner hatte die ältere These, ursprünglich sei ein Zentralbau geplant gewesen, abgewiesen und mit allerlei neuen Gründen die Anschauung verfochten, die Absicht sei gewesen, dem dreiarmigen Chor eine Basilika anzuschließen (R. Hamann und K. Wilhelm-Kästner, die Elisabethkirche zu Marburg I: Die Architektur. Marburg 1924). Meyer-Barkhausen unternimmt es, die Gründe, die zugunsten eines basilikalen Langhauses geltend gemacht werden können, zu entkräften und darzutun, daß zwar die französischen Kathedralen, die Querhaus und Chor dreischiffig, also basilikal gestalten, mit solchen Anlagen, auch wenn die Querhausarme gerundet sind (Soissons), ganz folgerichtig ein basilikales Langhaus verbinden, daß aber der deutsche einfach-hohe dreiarmige Chor in Marburg von vornherein auch ein gleichmäßig hohes Langhaus verlangte: das konnte, wenn dreischiffig, nur eine Halle sein. Die Einheitlichkeit des Raumes und der Wandgliederung innen und außen erforderten von Anfang an zu diesem Chor ein Hallenlanghaus. In diesem Zusammenhang macht der Verfasser einleuchtend, daß die Angliederung eines basilikalen Langhauses mit seinem dreigeschossigen Aufbau (Seitenschiffwand, Seitenschiffdach, Lichtgadem) an die zweigeschossigen Wände der Querarme nicht ohne große Härten möglich gewesen wäre. Die Franzosen formten, auch wo sie nur einfache (nicht basilikale) Räume schufen, dreistufige Außenwände: St. Léger in Soissons hat am Chor zwischen der oberen und der unteren Fensterreihe eine breite geschlossene Wandzone, die den Anschluß eines Seitenschiffdaches wo nötig leidlich gestatten würde. Marburg rückt die beiden Fensterreihen dicht zusammen: der Aufbau ist ausgesprochen zweigeschossig. Man konnte nur ein ebensolches Langhaus anschließen, d. h. die Wände einer Hallenkirche.

Wenn solche Schlüsse zwingend sein sollen, müßten sie durch maßstäbliche Zeichnungen erläutert werden. So wird man den Gedanken nicht los: am Ende wäre jene Härte erträglich gewesen. Und vor allem: die Gründe, die für die Absicht, das Langhaus basilikal zu gestalten, geltend gemacht worden sind, sind nicht alle widerlegt. Der Verfasser hätte die Frage eingehender erörtern und das Für und Wider zeichnerisch erläutern müssen. Ich getraue mich jedenfalls nicht, ohne nochmalige genaue Nachprüfung des Bestands an Ort und Stelle über die an sich sehr diskutable Ansicht unseres Verfassers zu urteilen.

Ihm selber ist freilich eine Entscheidung aus dem konstruktiven und formalen Befund, jedenfalls nicht das Letzte. Sein Absehen ist auf den Nachweis der künstlerischen Einheitlichkeit der ganzen Konzeption gerichtet. Zu dem Zweck gibt er eine eingehende und reiche Würdigung der ganzen Anlage. Er sucht das Besondere, Einmalige, in sich logisch genial Begründete aufzuzeigen und das Deutsche. Der Geist Schmarsows steigt im Hintergrund auf.

Kein Zweifel, der Verfasser ist tief in das Wesen der Marburger Schöpfung eingedrungen; er versteht richtig zu beobachten und gute feine Dinge zu sagen. Trotzdem kann ich meine Bedenken gegen sein ganzes Vorgehen nicht unterdrücken. Solange nicht so einwandfrei wie nur immer möglich

erwiesen ist, daß der geschichtlich gewordene Zustand der Marburger Elisabethkirche wirklich von Anfang an so gewollt war — und das ist noch lange nicht erwiesen — solange sollten wir uns versagen, diesen Zustand als künstlerische Großtat ersten Ranges zu feiern. Ich stehe nicht an, zu erklären, daß ich in der Elisabethkirche anders empfinde. Aber einerlei: das erste: was wir um der Reinlichkeit unserer Forschung willen fordern müssen, ist Aufklärung des Tatbestandes. Dann erst kommt das andere (dessen Bedeutung ich nicht verkenne). Schließlich hätte ich auch noch allerlei gegen die Analyse des Verfassers selber einzuwenden. Sicher unterschätzt er die französische Komponente in der Marburger Leistung. Auch ich empfinde deren deutschen Charakter — natürlich. Aber das Wesentliche in der Auseinandersetzung des deutschen Baumeisters mit der französischen Gotik würde ich doch in anderen Zügen sehen als der Verfasser. Und der Hinweis auf die spätromanischen Kirchen Kölns bleibt so jedenfalls noch zu unbestimmt.

Immerhin: die neue These des Verfassers muß unbedingt von neuem ernstlich untersucht werden. Und aus seiner Würdigung wird nicht weniges in unsere Auffassung des eigentlichen Wesens der wunderschönen Kirche übergehen.

Richard Krautheimer, Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland. Köln. F. J. Marcan-Verlag. 1925.

Der Verfasser geht von den Gedankengängen aus, die **Paul Frankl** im Handbuch der Kunstwissenschaft und in seinen Vorlesungen über die Entwickelung mittelalterlicher Baukunst vorgetragen hat, im wesentlichen eine Anwendung seiner Lehre von den Entwickelungsphasen der neueren Baukunst auf das Mittelalter. Darnach hätten wir zunächst eine vorromanische Periode: ihr wesentliches Merkmal ist die Unbestimmtheit des Baus. Er ist formlos, der Raum ungefaßt: „er flutet haltlos". Die romanische Periode formt das Bauwerk durch: der Raum setzt sich aus selbständigen Kuben, die in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen, „additiv" zusammen. Die Gruppierung der Baumassen hat innere Notwendigkeit. Die Gotik löst dies feste Gefüge wieder auf. Indem sie aus den Wänden ein in sich geschlossenes Gliedergerüst herausarbeitet, zerteilt sie den Raumabschluß, reißt sie den Raum auf. Das Ende ist die völlige Vernichtung der Wand und damit des geschlossenen Innenraums im style flamboyant. Daneben geht die eigentliche (insbesondere die deutsche) Spätgotik einen anderen Weg. Sie gelangt über die Auflösung des körperlichen Formapparats und des Raumes hinaus zu einem Neuen, das überhaupt diesseits der Gotik liegt. Indem sie voll Ernst macht mit der Beseitigung der in sich selbständigen Raumeinzelkörper (Joche), indem sie ganze Raumkuben abstößt (Querhaus), zieht sie die Raumteile zusammen zur Raumeinheit, zum geschlossenen einheitlichen Innenraum. Und indem sie die Zerfaserung des Gliedergerüsts so weit treibt, daß die Dienstbündel um die Stützen oder an den Wänden nur noch wie die gewellte oder sonst bewegte Oberfläche eines elastischen Kerns wirken, gelangt sie zum nackten Pfeiler und zur nackten Wand, an denen allenfalls noch ein paar Stäbe emporlaufen, die man aber schließlich auch abstößt. So vollendet sich die Entwickelung: das Ende sieht dem Anfang einigermaßen gleich, ist aber doch etwas anderes, Neues. Soweit der Verfasser im Anschluß an P. Frankl.

Die These unseres Buches ist nun diese: die Bettelordenskirchen stehen der Bauüberlieferung ihrer Zeit mit einer merkwürdigen Unbefangenheit gegenüber. Sie wollen den einheitlichen und einfachen Raum. Also jedenfalls nicht den additiven, den auch die Gotik zunächst noch als romanisches Erbe sich hatte gefallen lassen. Zu dem Zweck verleugnen sie zum Teil jene Überlieferung ganz und knüpfen geradezu wieder an Bautypen vorromanischen Gepräges an. Aber auch wo sie sich der Hochgotik gefügig erweisen, zeigen sie in der Vereinfachung und Vereinheitlichung des Raumes und des Formapparates alsbald ein Gesicht, das man nicht anders denn als frühe Spätgotik oder Vor-Spätgotik bezeichnen kann. „In der Vorbereitung der spätgotischen Architektur liegt ihre entwickelungsgeschichtliche Bedeutung".

Diese These zu erweisen, analysiert der Verfasser zunächst in einem systematischen Teil die verschiedenen Typen der Bettelordenskirchen und ihre Stellung in der allgemeinen Entwickelung (Saal, flachgedeckte Basilika, gewölbte Basilika, Halle). In einem zweiten historischen Teil werden sodann die Bauten gruppiert. Es ergibt sich, daß die einzelnen deutschen Landschaften bestimmte Raumformen bevorzugen: es sind dieselben, die seit lange in diesen Landschaften eine besondere Rolle gespielt haben (die flachgedeckte Basilika in Südwestdeutschland, die Halle in Westfalen usw.). Diese einzelnen landschaftlich gebundenen Typen werden nun in ihrer Abwandlung verfolgt, deren Verlauf wird skizziert. Dabei werden alle wichtigeren Kirchen durchgesprochen, ihre Geschichte wird dargelegt, Abweichungen von dem herrschenden Typ werden nach Möglichkeit erklärt (Einfluß aus einer anderen Landschaft herüber, Abhängigkeit von anderen Bauwerken der Provinz außerhalb der Ordensarchitektur u. s. f.).

Endlich versucht ein Schlußabschnitt durch kulturgeschichtliche Betrachtungen verständlich

zu machen, wie denn die Bettelorden zu einer solchen traditionslosen und zugleich so fortschrittlichen Baukunst kamen.

Ich kann nicht verhehlen, daß ich gegen die Grundgedanken, von denen Krautheimer ausgeht, allerlei Bedenken habe. Nun ist hier nicht der Ort, jene Entwickelungslehre (Frankls) im ganzen kritisch zu untersuchen. Ich will nur zwei Punkte anrühren, die hier zur Sache gehören. Gibt es nicht karolingische Bauten, die „romanischer" sind, additiver als viele spätere? Und sind nicht die Kluniazenserkirchen „vorromanischer" als z. B. St. Michael in Hildesheim? Anders ausgedrückt: sind nicht „vorromanische" und „romanische" Kunst im Sinne Frankls und des Verfassers nicht so sehr aufeinanderfolgende Phasen mittelalterlicher Bauentwickelung als vielmehr zwei Strömungen, die — mindestens längere Zeit — nebeneinander hergehen? Wenn man die Sache so faßt, dann wird ohne weiteres verständlich, wie die Bettelorden auf den „vorromanischen" Bautyp „zurückgreifen" konnten. Er entsprach eben nicht so sehr einer Art zu sehen und zu gestalten, die ihre Zeit hatte, als vielmehr einer Empfindung, die wieder lebendig werden konnte.

Und zweitens: die Phasenfolge Frankls und des Verfassers vermag wohl verständlich zu machen, wie die Hochgotik sich zum style flamboyant fortentwickelt, aber nicht — wenigstens für mich nicht — wie aus der Hochgotik die (deutsche) Spätgotik wird. Unser Verfasser ringt (S. 6 f.) meines Erachtens vergeblich, das zu erklären. Insbesondere bleibt dunkel, wie im Einklang mit jener Theorie auf den „aufgerissenen" Raum der Hochgotik der „geschlossene" der Spätgotik folgen kann. Und dem entsprechend wird für mein Gefühl auch das eigentümliche Raumbild der Bettelordenskirchen nicht erschöpfend und vollkommen überzeugend analysiert. Die Lehre von der Phasenfolge reicht nicht aus.

Aber ich muß betonen: diese Bedenken nehmen unserem Buch in Wirklichkeit nicht viel von seinem Wert. Es ist ein gescheites Buch. Man wird gerne der treffenden und feinen Würdigung sowohl der Gattung wie der einzelnen Kirchen folgen. Man wird allermeist zustimmen und sich dankbar in vielem belehrt und gefördert bekennen.

Rudolf Kautzsch

KUNSTHISTORISCHE AUSBEUTE AUS DEM DEUTSCHEN KUNSTHANDEL VON HEUTE

VON

WILHELM VON BODE[1])

Mit 9 Abbildungen

2. Jan Vermeer van Delft

Einem merkwürdigen Zufall ist es zu verdanken, daß grade von dem seit Jahren gesuchtesten unter allen holländischen Meistern, vom Delftschen Jan Vermeer, von dem Dr. Hofstede de Groot in seinem trefflichen, vor fast 20 Jahren erschienenen Monumentalwerk nur 34 beglaubigte Bilder aufzählte, zu denen seither nur 2 ganz kleine Bilder hinzugekommen waren, in Jahresfrist nicht weniger als 3 bisher ganz unbekannte Werke hier im Berliner Kunsthandel aufgetaucht sind. Ein kleines Porträt einer jungen Frau und das Brustbild eines jungen Mädchens sind so überzeugend, daß den Abbildungen, die wir hier danach zum ersten Mal bringen, nicht viele Worte hinzugefügt zu werden brauchen. Beide heben sich hell und farbig vor grauschwarzem Grunde ab, gerade wie die bekannten, studienartigen Brustbilder junger Mädchen im Mauritshuis im Haag und in der Sammlung des Herzogs von Arenberg in Brüssel. Der kühle weißliche Fleischton ist der gleiche wie in diesen Bildnissen; und dieser kalkige, weiße Ton wird verstärkt durch die Lichter der großen Perlen in den Ohren und den großen enganliegenden Schulterkragen, der ganz ähnlich auf dem einzigen bisher bekannten Bildnis Vermeers in Lebensgröße, der jungen Frau im Museum zu Budapest, vorkommt. Das glatt anliegende schwarze Haar deckt hinten eine kleine schwarze Haube. Das Kleid, von dem nur ein schmales Stück sichtbar ist, ist ebenfalls dunkel. Das Bildchen, das nur 22 × 18 cm mißt, befindet sich jetzt im Besitz von Mr. Edwards in Cincinnati. (Abb. 1.)

Mit den vorgenannten größeren Brustbildern junger Mädchen im Haag und namentlich beim Herzog von Arenberg ist ein wenig kleineres Brustbild eines lachenden Mädchens aufs engste verwandt, das erst im Frühjahr im Berliner Kunsthandel aufgetaucht und nach New York, in den Besitz von Sir Joseph Duveen, weiter gewandert ist. (Abb. 2.) Es ist — wie alle Bilder Vermeers — auf Leinwand gemalt und mißt 40 cm in der Höhe bei 31 cm in der Breite. Über dem blaß zitrongelben Kleide liegt ein schlichter breiter Kragen. Das dunkle, glatt zurückgestrichene Haar ist hinten mit einem blauen Kopftuch bedeckt, das auf die Schulter herabfällt. Es ist wieder der Gegensatz zwischen den zarten blauen und gelben Farben vor

[1]) Vgl. Bd. 46, Heft. 3, S. 109 ff.

dunkelgrauem Grund und ihr Ausgleich durch die feinen Tonwerte im weißen Kragen, den kuhlen Fleischfarben mit den kirschroten Lippen und den leuchtenden braunen Augen, der aus dem Schatten hellschimmernden Perle des Ohrrings und das hier starkere Helldunkel, wodurch der Kunstler jene bekannte, einzigartige koloristische Wirkung erzielt. Das Bild scheint eine, wenn auch nicht treu benutzte, Studie zu



Abb. 1. Vermeer van Delft, Porträt, Edwards, Cincinnati.

dem lachenden jungen Madchen in dem Gemälde der Braunschweiger Galerie in dem ein Herr einer jungen Dame ein Glas mit Wein prasentiert. Es befand sich, bisher unerkannt, im Privatbesitz am Niederrhein, wo der Besitzer es fur einen Frans Hals hielt.

Das dritte, bedeutendste Bild, das wir vor Schluß unserer Ausstellung im August v. J. noch zeigen konnten, ist eines der sehr seltenen Werke des Meisters mit biblischen oder mythologischen Motiven. Dargestellt ist das Gleichnis vom ungerechten Knecht, (Abb. 3) das Rembrandt wenige Jahre fruher in seinem großen Meisterwerk in der Wal-

lace Collection als Vorbild für manche Bilder seiner Schüler geschaffen hatte. Auch Vermeer hat dies Bild offenbar gekannt, hat aber das Motiv zu einem ganz eigenartigen Meisterwerk gestaltet, das seinen beiden, noch ein oder zwei Jahre früheren Jugendwer-



Abb. 2. Vermeer van Delft, Junges Mädchen, New York. Sir Joseph Duveen.

ken, „Christus bei Martha und Maria“ und dem „Bad der Diana“ schon wesentlich überlegen ist. Die Komposition ist fast noch geschlossener als bei Rembrandt. Die Gruppe ist in die Mitte eines größeren Raumes gestellt, der durch ein Fenster von links beleuchtet wird; wie die Figuren darin angeordnet und durch das Helldunkel als Gruppe geschlossen gerundet und doch durch das fluktuierende Licht mit dem Raum verbunden sind, ist eine Meisterleistung auch trotz Rembrandt. Der Raum ist als solcher stärker betont,



Abb. 3. Vermeer van Delft, Gleichniß vom ungerechten Knecht. Berlin, Bottenwieser.

namentlich auch durch den kleinen Ausblick rechts ins Freie. Ähnliche Versuche zur Vertiefung des Raums, wie er sie, wohl fast gleichzeitig, im ,,Schlafenden Mädchen" des Metropolitanmuseums und wesentlich später im ,,Liebesbrief" des Rijksmuseums durch solche Ausblicke in Nebenräume zu erzielen sucht, sind weniger glücklich gelöst. Auch in einzelnen seiner spätesten Bilder erscheint die Art, wie er Möbel, Instrumente u. a. im Vordergrunde anhäuft und mit Teppichen und Stoffen überdeckt, doch gar zu gesucht; dadurch sind die Figuren zur Staffage herabgedrückt. Dies fällt bereits bei den beiden ,,Konzerten" in Windsor Castle und im Gardnermuseum zu Boston, vor allem aber in der ,,Allegorie des Neuen Testaments" im Mauritshuis störend auf. Der oben schon erwähnte ,,Liebesbrief" im Rijksmuseum erscheint dadurch gradezu wie ein capriccio. Am unerfreulichsten wirken diese großen Versatzstücke im Vordergrunde in einem mir im Original nicht bekannten größeren Gemälde im Londoner Kunsthandel, ,,der Soldat mit seiner Equipierung vor sich". Auch in dem ,,Ungetreuen Knecht" dient der Tisch links mit seiner dicken, bis weit nach vorn in breiten, hoch aufgebauschten Falten gelagerten Decke zum Teil dem Zweck der Tiefenwirkung und erweist sich dadurch als ein echt Vermeersches Requisit; aber er spielt zugleich eine noch wichtigere Rolle in der koloristischen Wirkung des Bildes. Diese ist eine außerordentliche, selbst verglichen mit manchen Werken seiner besten Zeit; sie ist zugleich ganz charakteristisch für Jan Vermeer und nur für ihn, sowohl in der Wahl wie in der Zusammenstellung und Tönung der Farben. Der Verwalter hat einen trübgelben Rock und einen mauvefarbenen Mantel darüber; der helle Turban ist grünlichgelb. Trübgelb ist auch das Kostüm der beiden Arbeiter, die fast verdeckt sind durch die Gestalt des Soldaten vorn, dessen Tracht von kräftiger Färbung ist: ein Rock von tiefroter Farbe, die geschlitzten Ärmel von fein getöntem Blau, der Turban weiß und schön orangefarben gestreift. Diesem Block von kräftigen roten und goldtonigen Farben in der Mitte des Bildes steht links die kühle grünlichblaue Farbenmasse der großen Tischdecke aus dickem Stoff mit phantastischem Muster in weißen und braungelben Farben gegenüber. Die daraufliegenden großen Urkunden von weißer und gelblicher Farbe bilden die stärkste Helligkeit im Bilde, die aber durch den Schein des offenen Fensters, die hellgraue Wand und die hellen Töne im Kostüm der Figuren und über das ganze Bild in feiner Abstufung verteilt wird. Der geschlossenen Bildwirkung entspricht die meisterhaft konzentrierte Wiedergabe der Handlung in der Figurengruppe, die kaum von einem anderen Nachfolger Rembrandts in ähnlich eindringlicher und doch gemäßigter Weise zum Ausdruck gebracht ist. Vermeer steht hier dem großen Meister näher als irgend einer seiner Schüler, obgleich er nur ein Enkelschüler von ihm war. Die treffliche Erhaltung des Bildes erhöht noch seine große Wirkung. Zur vollen Würdigung des Künstlers ist grade dieses Bild ein besonders wichtiges Werk.

3. Hercules Seghers

Ein Zauberwort für jeden Kunstsammler ist der Name des lange fast vollständig vergessenen frühen holländischen Meisters der Landschaftsmalerei und Radierkunst Hercules Seghers. Und doch, kommt einmal ein echtes Werk des Künstlers im Handel

vor, von dem erst vor etwa 50 Jahren ein erstes Bild wieder bekannt wurde, so gehen die Sammler achtlos daran vorüber, bis das Gemälde doch einem oder dem anderen kunsthistorisch interessierten und vorgebildeten Kunsthändler oder Sammler auffällt und als „möglicher H. Seghers" billig von ihm erworben wird. Daher ist m. W. unter den etwa 15 Gemälden, die mir von Seghers bis jetzt bekannt geworden sind, bisher kaum eines höher bezahlt worden, verschiedene darunter sind sogar um wenige hundert



Abb. 1. H. Seghers, Alpental. Amsterdam, Rijksmuseum.

Mark erworben. Der Grund dafür liegt zum Teil darin, daß der Künstler, der in öffentlichen Sammlungen fast ganz fehlt, sehr wenig bekannt ist; er liegt aber zugleich in seiner eigentümlichen Stellung gewissermaßen außerhalb und vor der niederländischen Landschaftsmalerei; in seiner genialen, vielseitigen, aber stets suchenden, kapriziösen Art, die seine Tafelbilder wie seine Radierungen oft nur als Versuche erscheinen läßt, die er gelegentlich unfertig gelassen oder zerstört oder durch andere Kompositionen übergangen hat. Der menschenscheue Eigenbrödler, der nur darauf ausging, die eigenartigen Schönheiten der Landschaft zu erfassen und sie in seinen Werken mit seiner schwermütigen Stimmung zu erfüllen, kümmerte sich nicht um den Beifall des Publikums, war nur darauf bedacht, sein Werk für sich und zu seiner künstlerischen Befriedigung auszuführen. Daher versteht auch heute das große Publikum seine Werke wenig und schätzt sie nur wegen ihrer Seltenheit und ihres Namens, weiß oft nicht zwischen Versuchen, technischen wie künstlerischen, die z. T. mißglückt sind,

und Meisterwerken zu unterscheiden. Der Genuß, der dem Forscher durch die Entdeckung und Würdigung eines vergessenen echten Meisters zuteil wird, die Freude an der Wiederauffindung und Zusammenstellung seines Werkes wird uns nur zu oft getrübt durch die Ausnutzung unserer Funde durch Händler und den Snobismus der reichen Sammler.

Von Seghers' Gemälden hat uns in den letzten Jahren hier in Berlin mehr als ein halbes Dutzend vorgelegen, von denen die meisten vorher als solche nicht bekannt waren. Sie sind unter sich sehr verschieden im Motiv, in der Behandlung und Qualität, tragen aber alle zur Erweiterung unserer Kenntnisse des genialen Meisters bei. Ein charakteristisches Alpental (54 × 38 cm groß), ähnlich den Bildern bei Dr. H. de Groot und Dr. Bredius, kam aus der Sammlung Cavens an P. Cassirer und ist durch ihn an das Rijksmuseum verkauft worden (Abb. 1). Bei allen diesen Bildern kann kein Zweifel daran sein, daß sie Motive aus den Alpen darstellen; und da Seghers sich in der Regel fast treu an die Natur hielt, müßte es — sollte man meinen — nicht sehr schwer sein, ausfindig zu machen, in welchen Alpen, in welchen Hochtälern derselben der Künstler seine Studien dafür gemacht haben müsse. Ich selbst habe vor mehreren Jahrzehnten vermutungsweise für die Radierung des breiten „Wasserfalls" auf das obere Rheintal, für die merkwürdigen Seen auf einem Hochplateau auf das obere Engadin hingewiesen, auf das mir auch die zerrissenen, arg verwitterten Granitfelsen zu deuten scheinen. Aber das sind Hypothesen, die von genaueren Kennern der Alpen und der geschichtlichen Entwicklung ihrer Konfiguration an der Hand der Radierungen des Künstlers nachgeprüft werden müßten. Wie ich höre, soll es Dr. Hofstede de Groot gelungen sein, diese Frage zunächst für eins dieser Bilder befriedigend zu beantworten. Eine andere Frage, die Hand in Hand mit der eben berührten gelöst werden müßte, ist nicht weniger schwer zu beantworten: wie grenzen sich die reinen Alpenlandschaften ab gegen die Darstellungen aus dem südlichen Brabant und den Ardennen? Ich habe, glaube ich, selbst zuerst gelegentlich einer Besprechung des Bildes bei Dr. James Simon darauf hingewiesen, daß Seghers seine Motive mit felsigen Bergtälern nicht nur den schweizer und tyroler Alpen entlehnt, sondern sie zum Teil mehr in seiner Nähe, im Maastale gefunden hat. Wilhelm Fränger hat in seinem trefflichen, in Diktion und Empfindung wohl etwas zu gesuchten „physiognomischen Versuch über die Radierungen des Hercules Seghers" (1922) diese meine Ansicht angenommen, rechnet aber zu diesen Motiven aus Ostbrabant auch die Kompositionen, die zwar auf der einen Seite und im Vordergrund zerrissenes Felsterrain haben, aber auf der anderen Seite flache Ferne zeigen. Danach müßte also auch dieses Bild im Rijksmuseum ebenso wie Seghers' Meisterwerk, die große Gebirgslandschaft in den Uffizien, Motive aus Brabant wiedergeben. Dafür erscheint aber der Charakter der Landschaft gar zu alpin; die Struktur der hohen Felsen mit ihren starken Bergrutschen, welche den Bächen und Flüssen den Lauf versperren und die Täler in Moräste und Seen verwandeln, die von Moosbärten dicht bedeckten und darunter abgestorbenen Tannen, die spärlichen Hütten und kleinen Ortschaften verraten zu deutlich das Hochgebirge als ihre Heimat, auch wenn wir annehmen müssen, daß ihre öde Erscheinung, der steile Aufbau der zerklüfteten Felsen vom Künstler seiner Stimmung entsprechend

phantastisch gesteigert worden ist. Diese Annahme wird dadurch fast zur Gewißheit, daß diese Alpenlandschaften, Bilder wie Radierungen, regelmäßig nicht an Ort und Stelle, sondern erst nach der Reise in der Heimat, oft erst nach verschiedenen Jahren ausgeführt sein können. Seine großen Kupferplatten und die Malleinwand konnte der Künstler in diese unwegsamen Gebirge unmöglich mit sich schleppen; er mußte sich mit der Anfertigung von Zeichnungen und Farbenskizzen begnügen, von denen bisher leider nur die eine sehr charakteristische farbig angetuschte Zeichnung im Berliner Kabinett gesichert ist.

In die Alpen führt uns auch eine sehr effektvolle Landschaft, die wir vor Jahresfrist zusammen mit der im Tauschwege erworbenen Landschaft Rembrandts aus der



Abb. 2. H. Seghers Hochalpental. Holländ. Privatbesitz.

Oldenburger Galerie veröffentlicht und eine Zeitlang als Leihgabe in unserer Galerie ausgestellt hatten (Abb. 2). Der grelle Lichtblick, der aus dem dunklen Wolkenhimmel auf die Hütte links fällt, vor dem ein kleines Fuhrwerk hält, läßt auf den ersten Blick an Rembrandt denken, aber alles Detail, Ausführung und Motiv sind ganz charakteristisch für Hercules Seghers, in dessen spätere Zeit das Bild schon gehört. Hier hat Rembrandt einmal auf den älteren Meister eingewirkt, während er diesem nicht nur die Anregung zur Landschaftsmalerei überhaupt verdankt, sondern selbst in den Motiven und in der Behandlung wesentlich von ihm beeinflußt worden ist; freilich nur in den Gemälden. Seghers hat das Bild wie nicht selten seine Gemälde und Radierungen nur flüchtig fertig gemalt. Der dunkle Vordergrund, in dem ein Wasser durch eine enge Schlucht hinabstürzt, ist ganz derb in brauner Farbe angelegt. Der Hauptreiz des Bildes liegt in



Abb. 3. H. Seghers, Ansicht von Brüssel. Berlin, Exc v. Kühlmann.

dem von kleinen Booten belebten Bergsee, an dessen Ufer links eine Gruppe schlanker italienischer Pappeln auffällt, die m. W. damals nördlich der Alpen noch nicht vorkamen. Ein düsterer Himmel mit trefflich aufgebauten Wolken hüllt das Hochtal in kalte Schatten, wogegen der Sonnenblick vorn auf dem Wege durch sein grelles Licht empfindlich absticht. Das Licht auch in die Schatten dringen zu lassen und die ganze Landschaft mit feinem Helldunkel zu erfüllen, gelang erst Rembrandt. Auch die Verbindung des Vordergrundes mit dem Hintergrunde ist dem älteren Meister selbst in diesem trefflichen Bilde noch nicht gelungen; der Mittelgrund ist ein totes Einschiebsel.

Im April d. J. hatten wir an einem Tage nicht weniger als 3 Bilder von Hercules Seghers in unserm Büro. Herr v. Kühlmann hatte uns mit seiner Ansicht von Brüssel



Abb. 4. H. Seghers, Nordische Landschaft. Berlin, Exc. v. Kühlmann.

dem einzigen bisher historisch bis auf die Zeit des Künstlers zurückführbaren Bilde, da es im Nachlaß von Rembrandts Freunde Jan van de Cappelle aufgeführt wird (Abb. 3) eine neue Erwerbung vorgelegt, die ich kurz vorher im Handel als ein Frühwerk des Meisters erkannt hatte: ein Blick über eine reiche Flachlandschaft mit einer im Mittelgrunde etwas erhöht liegenden Windmühle in der Mitte des Bildes (Abb. 4). Neben der Ansicht von Brüssel wird freilich niemand so leicht auf den Namen Seghers kommen. Aber diese ist ein Spätwerk des Künstlers, einem Jan van Goijen oder frühen Albert Cuijp verwandt, wenn auch in die eigenwillige, knorrige Sprache von Seghers übersetzt; das neu erworbene Bild (auf Holz gemalt, doppelt so breit als hoch) hat dagegen noch einen durchaus primitiven Charakter, sogar mit einem Einschlag von der flämischen Landschaftsmalerei. Dieser zeigt sich namentlich in der Bildung der noch stark stilisierten wuchtigen Bäume links am Eingange des Waldes, in der Behandlung des Terrains, im überreich detaillierten Mittelgrund und der tiefgrünen Färbung des Laubwerks. Hier verrät

sich, daß Seghers ein Schüler des Gilles van Coninxloo war, dem bei dessen Tode Anfang 1607 der Vater des jungen Malers noch einen Teil des Lehrgeldes schuldete. Aber wenn dieser altertümliche, halb flämische Charakter der „Schule von Frankenthal", der die Entstehung des Bildes in die Zeit um 1610–1615 rückt, den jungen Holländer nur schwer darin erkennen läßt, so machen sich doch gewisse Eigentümlichkeiten, die wir in seinen späteren Bildern wie Radierungen regelmäßig finden, auch hier schon geltend; finden wir sie doch fast nur bei ihm. So die abgestorbenen Bäume mit dem langen Algenbehang, die verdorrten Tannen rechts im Mittelgrund, die kleinen, schlecht gezeichneten Figuren. Auch die hell beleuchtete Stadt am Horizont rechts, die in der



Abb. 5. H. Seghers, Öde Landschaft. Wiesbaden, Dr. Hülsemann.

Photographie leider ganz ausgeblieben ist, findet sich ganz ähnlich in verschiedenen seiner gesicherten späteren Kompositionen, in denen er auch die hier so prominent auf die Höhe mitten ins Bild gestellte Windmühle besonders gern anbringt. Selbst die Behandlung des Himmels, der oben dunkel ist und nach dem Horizont zu sich völlig auflichtet, ist ja auch einigen seiner späteren Gemälde eigentümlich; so der größeren, bezeichneten Ansicht vom Städtchen Rheenen in der Berliner Galerie. Alle diese kleinen Eigenarten lassen mich nicht daran zweifeln, daß wir hier ein Werk des Hercules Seghers vor uns haben; daß es eine Jugendarbeit ist, erweist die Überladung mit Einzelheiten und die Sorgfalt, mit der sie durchgeführt sind.

Sehr verschieden von diesem frühen, ausnahmsweise noch unter dem Einfluß seines Lehrers gemalten Bilde ist eine verhältnismäßig große, auf Leinwand gemalte

Landschaft (0,99 × 0,72 m) in der Sammlung von Dr. Hülsemann in Wiesbaden (Abb. 5), die auch der Besitzer schon als Werk des H. Seghers ansprechen zu können glaubte. Leider ist sie einmal unbarmherzig gerollt und dadurch in dem ursprünglich schon spärlich aufgetragenen Farbenkörper stark beschädigt worden. Hinter einer flachen, anscheinend morastigen Landschaft, die durch ein paar dürftige Bauten zwischen Büschen belebt wird, erhebt sich in der Ferne ein hell beleuchtetes Bergmassiv, dessen steile Felskuppe mit ihren Konturen sich vor dem einförmigen dunstigen Himmel verliert. Die Art, wie Seghers hier den Blick in die Tiefe zu führen weiß, ist



Abb. 6. H. Seghers, Sumpfige Flachlandschaft. Berlin, Galerie.

wieder eine ganz eigenartige, neue. Wie sonst durch den Lauf eines Flusses, durch eine Kette kleiner Seen oder einen breiten Weg, so schafft er hier den Eindruck der Raumestiefe durch die vor- und zurückspringenden schmalen Baumgruppen, Waldzungen oder vereinzelte Baumstümpfe; doch schließt die Ebene hier nicht mit dem in den Himmel fast unmerklich übergehenden Horizont ab, sondern mit einem Bergmassiv, welches er aber in so dunstigen Sonnenflimmer hüllt, daß es kaum merklich von dem einförmigen blassen Himmel sich abhebt. Trotz der hellen Beleuchtung macht diese Landschaft auch in ihrem Mittagsflimmer den öden, melancholischen Eindruck, der Seghers' Kompositionen regelmäßig charakterisiert.

Bald nachdem wir jene interessanten Werke des Meisters aus Privatbesitz zufällig gleichzeitig in unserem Büro studieren durften, wurde uns ein kleines Bild namenlos zur Bestimmung vorgelegt, in dem ich trotz der Angst, von einem Seghers-Fimmel befallen zu sein, doch ein kleines Meisterwerk dieses Künstlers zu entdecken glaubte. Es ist inzwischen als Geschenk in unsere Galerie übergegangen. (Abb. 6). Ein hiesiger Kunsthändler hatte das lange im Handel hin- und hergeschobene Bild für ein französisches Werk des XIX. Jahrhunderts in der Art des Rousseau erklärt. Diese Benennung ist gar nicht unverständlich; ist das Bild doch ganz impressionistisch aufgefaßt und behandelt und erinnert selbst in dem öden, steppenartigen Motiv an die von den französischen Meistern der paysage intime gern geschilderten ,,Landes" von Südfrankreich. Es ist in der Tat eine Impression, eine in einer einzigen Sitzung vor der Natur niedergeschriebene Studie, die aber trotz des einfachsten Motivs durch den Aufbau und die Beleuchtung zu einem stimmungsvollen Kunstwerk ersten Ranges gestaltet ist. Die ganz flache Landschaft zeigt niedrige Dünenwellen, die sich ohne Unterbrechung bis an den Horizont fortziehen; nur im Mittelgrunde ragt das niedrige Dach eines Bauernhauses kaum sichtbar über diese maulwurfsartigen Dünenhügel mit spärlichem Graswuchs heraus. Über diesem niedrigen Flachland spannt sich hoch der Himmel, der durch den Wolkenaufbau und Licht und Schatten, die er über die öde Fläche verbreitet, diese reich und stimmungsvoll belebt. Wie das Terrain in lauter Horizontalen sich in die Ferne verliert, so schiebt sich eine leichte Wolke, die sich fast vertikal darüber aufbaut, rasch nach vorn und wirft helle Schatten auf den Vordergrund, während das Sonnenlicht, das zu den Seiten hervorbricht, die grünen Köpfe der kleinen Dünen vergoldet. Das allereinfachste Landschaftsmotiv erscheint dadurch aufs mannigfachste gestaltet und durch den körnigen Farbenauftrag im Licht und die in den Schatten hie und da durchscheinende braune Grundierung weiter aufs wirkungsvollste belebt. Der Gegensatz des grünen, von der Sonne goldig getönten Dünengrases mit dem kalten Grau der Wolke gibt dem Bilde einen ganz einzigartig koloristischen Reiz. Die Meisterschaft, mit der dieses einförmigste Motiv eine starke farbige Wirkung bekommt, und wie durch den goldigen Ton, den das Spiel des Sonnenlichtes darüber ausgießt und über den melancholischen Unterton eine fast heitere Stimmung breitet, läßt auf den ersten Blick freilich nicht an Seghers, sondern an einen Künstler wie Jan van Goyen oder A. Cuyp denken, aber die Art wie hier der Blick in die Tiefe geführt und durch die Wolke wieder nach vorn zurückgeführt wird, wie der Horizont kaum angedeutet ist, wie das Terrain in knorrig aufgesetzten Farbenklexen fast mehr modelliert als gezeichnet ist, wie aus dem simpelsten, tristesten Motiv ohne jede Staffage ein reiches, wirkungsvolles Kunstwerk geschaffen ist, verrät den echten Seghers. Freilich, neu wie fast immer — ist doch selbst fast jeder neue Abdruck seiner Platten wieder ein neuartiges Kunstwerk! ; neu als direkt vor der Natur erfunden und prima niedergeschrieben, neu in dem warmen Sonnenschein, der so stimmungsvoll über die öde Fläche huscht, und doch in der großen Wolke verrät, daß die nächste Minute wieder die ganze Landschaft in die trübste Einöde verwandeln kann.

Diesen Gemälden schließt sich noch eine kleine Gruppe von Landschaften an, die im Motiv unter sich gleichartig sind, aber von den beglaubigten Gemälden und



Abb. 7. H. Seghers, Flußtal. Holländischer Kunsthandel.

Radierungen des Meisters in mancher Beziehung abweichen. Die drei mir bisher bekannten Bilder dieser Art stellen breite Flußläufe, Buchten und Meeresufer dar, mit hügeligen, leicht bewaldeten Ufern, die reich besetzt sind mit Ortschaften, Kastellen und gotischen Kirchen. Man glaubt sich an den Neckar oder in ein Nebental des Rheins, in dem einen, mir nur aus der Photographie bekannten Bilde, fast nach Italien versetzt. Was etwas zweifelhaft macht, ist der heitere, sonnige Charakter jener Flüsse und Stromlandschaften, die Einführung des Beschauers in reich durch Prachtbauten belebte Gegenden, wie sie der menschenscheue Künstler nicht liebte oder, wenn er sie auf seinen Wanderungen streifte, doch nur ausnahmsweise festzuhalten suchte. Aber die weiche Behandlung, die runden Kuppen der Bäume, die unbestimmten, ruinenhaften Konturen der Bauten finden wir auch in gesicherten Gemälden von H. Seghers, wie die kleine Landschaft mit der Ruine in der Sammlung Johnson in Philadelphia und die oben besprochene Ansicht von Brüssel in der Sammlung v. Kühlmann; auch die winzigen, ungeschickt gezeichneten Figuren der Staffage sind ja unserm Meister ebenso eigentümlich. Wir werden in allen diesen Bildern Werke aus der Spätzeit des bald nach 1640 verstorbenen Meisters zu erkennen haben. Sie sind auch im Handel und gelegentlich in Ausstellungen dem H. Seghers zugeschrieben worden. Eines dieser Bilder befindet sich in der Sammlung eines Herrn Speyer in der Nähe von London; ein zweites besaß die Firma van Diemen, jetzt Herr de Burlet in Berlin; das dritte Bild besaß die Kunsthandlung I. Goudsticker in Amsterdam (Abb. 7).

ÜBER EINIGE ANTIKENFÄLSCHUNGEN UND-NACHBILDUNGEN IM CASSELER MUSEUM

VON

RUDOLF HALLO

Mit 12 Abbildungen

> Und solch eine Antiquitäten-Cammer hat denn also außer dem Großherzog von Florenz der Landgraf Moritz von Hessen ....
> (B. Keckermann, Systema disciplinae polit. Hanau 1607, S. 327.)

Im Herbst dieses Jahres veranstaltet das preußische Innenministerium eine Polizeiausstellung in Berlin, in der eine Abteilung dazu bestimmt ist, Fälschungen und Nachbildungen von Kunstwerken vorzuführen, einmal um den Blick für Qualität und Stil zu schärfen, zugleich aber auch, um die wechselnden Moden des Kunstgeschmacks zu illustrieren, denen sich die Fälscher mit Geschick und Erfolg jedesmal wieder anschmiegen.

Das Hessische Landesmuseum zu Cassel als eine der ältesten deutschen Kunstsammlungen hat zu diesem Zweck aus dem beträchtlichen Bestand seiner Falsifikate einige durch das hinter ihnen allen durchscheinende Altertum zusammengehörige Stücke beigesteuert, die so ausgewählt sind, daß an ihnen nicht nur die Fälschung und ihr Urbild selbst, sondern zugleich die Geschichte ihrer Beurteilung, Erklärung und Auffassung im Wechsel der Zeit und damit ein Stück Geschichte des Menschen sichtbar wird.

Abbildung 1 zeigt eine 20 cm hohe platte weibliche Figur, die sich mit der rechten Hand auf eine neben ihr aufgerichtete Schlange stützt, während eine zweite ihren linken Arm umwickelt und mit dem Kopf in ihrer Hand ruht (?). Sie ist von weichem, gedörrtem, gelbgrauen Ton, plump und derb gearbeitet, und die Unechtheit steht ihr an der Stirn geschrieben. Da aber diese Schrift weniger auffällig ist als die auf dem Sockel eingegrabene, so hat man sich zunächst an diese halb griechischen, halb mystifizierten Buchstaben unter den Füßen der Statuette gehalten. Diese Inschrift und die Schlangenattribute haben der auf unbekannte Weise ins Museum Fridericianum gelangten „Hygea" Eintritt in die Gesellschaft der Altertümer zu Cassel verschafft.


Abb. 1. Hygea

In dem einzigen im Druck erschienenen Bande der Mémoires de la Société des Antiquités de Cassel von 1780 findet sich eine deutsche Abhandlung „über einen bronzenen Pfau und eine Figur der Hygea im hiesigen hochfürstlichen Museo" von I. M. Hassencamp, Professor in Rinteln. Was den Pfau angeht, den Landgraf Friedrich II. 1776 selbst in Rom erworben hatte, so hat er, trotz aller in zwei Sitzungen der Gesellschaft und in Abhandlungen von Piderit und Hassencamp darauf verwendeten Mühe Cassel verlassen. In Margarete Biebers Einleitung zur Beschreibung der Skulpturen und Bronzen im Museum zu Cassel, 1915, kann man S. VI nachlesen, daß er die westfälische Invasion nicht überstanden hat.

Das ist um so bedauerlicher, als er ohne Zweifel wertvoller war als die erhaltene Hygea, die Herr Hassencamp nach seiner ausdrücklichen Versicherung „für eine sehr alte Piece" hielt und die er, um ihrer sinnlosen Inschrift doch einen Sinn zu entlocken, den unschuldigen Bewohnern der jetzt Iviza genannten Baleareninsel Ebusus zuwies, deren Namen er in antiken Geographen aufgelesen hatte. Denn Ebusios ließ sich mit einiger Preisgabe graphischer Anforderungen aus der Buchstabenreihe des Sockels herausklauben. Zusammen mit dem scheingriechischen „ΔΟC · Γ" — Gabe 3 ergab das dann: das dritte Geschenk eines Ebusus-Insulaners. „Dieser ist vielleicht zu verschiedenen Malen krank gewesen, meint Herr Hassencamp, und hat nach seiner

Genesung dergleichen Geschenke — wie diese Tonfigur — an einen Tempel des Aesculap oder der Hygea gemacht.“ Denn diesen beiden Gottheiten wird allerdings die Schlange beigegeben.

Erschreckend, wohin die mythologisch-symbolische Unterströmung der Aufklärung den stubengelehrten Antiquarius führt! Der Gedanke, daß ihn das mit offenkundiger Trugschrift beschriftete, archaisch stilisierte Stück narren könnte, kommt ihm in seiner Arglosigkeit nicht, obwohl ihm ein Vergleichs- und Lehrobjekt zur Verfügung stand wie niemandem sonst im Norden: die überlebensgroße, bekleidete Hygieia des Casseler Museums, 1776 in Ostia ausgegraben.

Aber was ärger ist, ist Hassencamps Inkonsequenz in seinem eigensten engen Rahmen. Denn aus den von ihm benutzten Schriftstellern, aus Silius Italicus, Pomponius Mela und Plinius hätte er entnehmen können, daß die Insel Ebusus, ehe sie römisch wurde, das heißt aber in der „sehr alten Zeit“ carthagischem Machtbereich angehörte, daß Griechisch also hier keinen Platz hatte. Noch mehr aber; er hätte, wenn er sich bei dem von ihm ausgeschriebenen Solinustext, „daß der ebusische Boden keinerlei schädliches Getier kenne“, einige Gedanken gemacht und wenn er seinen Plinius nur weitergelesen hätte, die ausdrückliche Bemerkung gefunden, daß Ebusus der antiken Mirabilienliteratur dadurch beachtlich war, daß es Kaninchen tötete und keine Schlangen trug (N. H. 3, 78; 35, 202).

In beiden Versäumnissen ist Hassencamp ein typischer Repräsentant der mit allgemeinen Vorstellungen befriedigten Halbwisser. Daß er die schlangenbegleitete Frau auf die ihm geläufige Schlangenträgerin Hygieia bezieht, läßt sich begründen und verstehen, weniger schon, daß er sie einer pseudogriechischen Inschrift zuliebe auf ein ungriechisches Eiland versetzt; aber schlechthin tadelnswert ist es, wenn er sein antiquarisches Gewissen damit beruhigt, daß er dieses Ebusus „belegen“ kann. Daß das Altertum eine ungeheure Zeitspanne mit den verschiedenartigsten, sich abwandelnden Inhalten umfaßt, ist ihm trotz Winckelmanns Zerfällung dieses mystisch riesenhaften Begriffs noch verschlossen. Die Figur ist archaisch, die Inschrift klassisch, die Insel Ebusus römisch — ihm ist das alles Ein Altertum! Er befindet sich ihm gegenüber in dem Glückszustand des naiven Besitzers, der nur weiß, daß es fern ist und daß es voller Geheimnisse steckt, nicht viel anders und nicht viel ungerechter, als wir Heutigen etwa gegenüber den Riesenformen der Amerikavölker oder Chinas.

Hassencamp ist in dieser seiner Leichtgläubigkeit dem Altertum gegenüber befangener als sein fürstlicher Landesherr. Nur in einem, für die Buchgelehrsamkeit seines logisch-normativ unterbauten Bildungsabschnittes charakteristischen Punkt kommen ihm Zweifel über die Grenzen seiner Erkenntnis: das ist hinsichtlich der philologischen Gültigkeit seiner Lesung. Und so schließt seine Auseinandersetzung mit den rührenden Worten: „Wenn jemand von dieser dunkeln Inskription eine bessere Erklärung gibt, so werde ich die meinige gar gern wieder zurücknehmen.“

Abbildung 2. Landgraf Friedrich II. (1760–1785), der Stifter der Altertümergesellschaft und Begründer des Museum Fridericianum, des ersten der Öffentlichkeit bestimmten Museums auf dem europäischen Kontinent, hatte, dank natürlichem eigenen Empfinden und einer gepflegten künstlerischen und wissenschaftlichen

Umgebung selbständigeres Urteil als manche seiner in Altertümern dilettierenden Zeit- und Standesgenossen. Wie er trotz des Verdikts seines Vaters, des Gründers der Casseler Gemäldegallerie, Wilhelm VIII., den verachteten Dürer neben Rembrandt zu schätzen wagte, so wagte er auch, auf dem fast magisch unantastbaren Boden der Antike Vorurteile zu brechen und Schlechtes als schlecht zu bezeichnen.

Bei den Akten der Altertümergesellschaft in der Ständischen Landesbibliothek zu Cassel befinden sich noch elf zum Teil eigenhändig geschriebene Vortragskonzepte des Landgrafen, auf die Bernhardi 1837 in der Zeitschrift des Hessischen Geschichtsvereins zuerst aufmerksam gemacht hat. Darunter ist von besonderem Interesse die unterm 3. V. 1777 französisch gelesene Abhandlung „sur les tables Isiaques" (hier Abb. 2). Es sind dies zwei völlig gleiche, aus ein und derselben Form gegossene, mit unüberarbeiteten strichdünnen Relieffiguren bedeckte Bronzetafeln, die sich durch

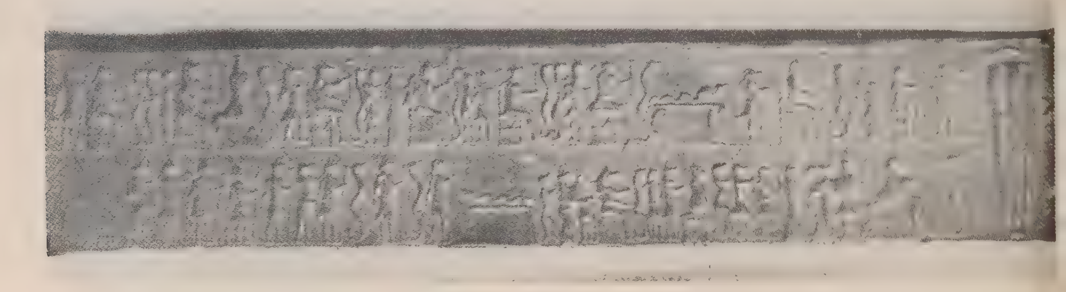


Abb. 2. Sog. Isische Tafel.

die trapezförmige Endigung und die Schraublöcher als Beschlagstücke ausgeben; Länge 34 cm.

Die zweistreifige Darstellung zeigt übereinander zwei Reihen durchweg nach rechts gewendeter, dicht hintereinandergestellter Profilfiguren, zumeist tierköpfige Wesen mit Szeptern, einige von ihnen sitzend, dazwischen eingestreut mehrere Postamente oder Tische, auf denen Schlangen ruhen. Das Ganze offenbar eine ägyptische Götterprozession.

Die Unechtheit ist heutigen Augen evident, im Jahre 1777 konnte sie noch fraglich sein, einmal weil das kenntliche und vergleichbare ägyptische Kunstgut noch äußerst beschränkt und mit Fälschungen heillos vermengt war, zum andern aber — weil die Tafeln in der Tat einen ägyptischen Eindruck hervorrufen und offenbar in hier nicht näher zu untersuchender Weise auf mißverstandene ägyptische Totenbuchillustrationen als letztes Vorbild zurückgehen. Dorther stammen die enge Aufstellung, die Richtungseinheit, die tierischen Köpfe vieler Gestalten und die Postamente und Stühle, aus denen allen ein verräterisches Gemisch zusammengebraut ist.

Um ein naheliegendes plastisches Vergleichsobjekt anzuführen, das Postament, Stuhl, tierköpfige Wesen, Reihenbildung und Richtungseinheit vereinigt zeigt, füge ich in Abb. 3 das spätägyptische Pantheon mit dem thronenden, ibisköpfigen Thot ein, das sich dank der Anziehungskraft des kurz zuvor eröffneten Museums Fridericia-

num seit Anfang des Jahres 1780 in der Casseler Sammlung befindet. Diese Bronzegruppe, beschrieben unter Nr. 243 des Bieberschen Katalogs, bietet zugleich mit ihren auf kurzen Säulen aufgerichteten Uräusschlangen von Ober- und Unterägypten eine altägyptische Formgebung, die als Erklärung der auf unsern Tafeln auftretenden hochgerichteten Schlangen dienen kann; darüber hinaus dürfte sie aber noch den Schlüssel zur Umsetzung gereihter Figurenmengen aus Flächendarstellung — wie eben im Totenbuch — in die gemeinte körperliche Raumanordnung abgeben. Da das Stück, das Voelkel im Jahre 1824 im Inventar den Seufzer abpreßte: Wäre das Monument aber auch ganz und gut erhalten, so bin ich der Oedipus nicht, seine Bedeutung zu erraten!, inzwischen durch Ausglühung und Reinigung in einen besseren Zustand versetzt ist, als der war, den die bisher einzige Publikation bei Bieber zugrunde legte, so schließe ich seine ergänzende Beschreibung hier an.



Abb. 3. Ägyptisches Pantheon

Das Pantheon kam 1780 durch den Kaufmann André Frederic ans Museum; angebliche Herkunft: durch Araber aus einem Grabe bei Memphis. Es besteht aus einer rechteckigen Basis, auf der hinten ein Thron, vorn ein Postament stehen. Auf dem Thron lag (vermutlich) ein Ibis. Die z. T. verstümmelten und verlorenen Götterfiguren rechts und links gibt M. Bieber mit hinreichender Deutlichkeit an. Neu aufgedeckt wurden inzwischen die Ritzzeichnungen der drei freiliegenden Thronwände, deren Lesung ich der Hilfe der Ägyptischen Abteilung der Berliner Museen verdanke.

Während der Ibissockel auf den Schmalseiten völlig glatt und auf den beiden Langseiten nur mit dem geometrisch wirkenden Scheintürmuster geziert ist, bietet der Thron drei figürliche Szenen. Links, d. h. unter der Rechten des Thronenden, kniet der mit beiden Kronen geschmückte König räuchernd vor der thronenden Hathor, von der hinter ihm stehenden Isis schützend geleitet. Der Handlung ist — in später Schreibung — die Erklärung: Weihrauch spenden beigeschrieben. Rechts kniet, ebenfalls von Isis beschützt, ein anscheinend barhäuptiger Mann vor dem in seiner Kapelle stehenden Ptah. Unter der Rücklehne, die in Gestalt eines heraldisch gespreizten Falken ausgeschnitten ist, beten zwei Paviane mit erhobenen Händen zu dem zwischen ihnen sitzenden Sonnengott. Die Inschrift, die sich auf Benutzung der

Vorderseite und des vordersten Drittels der linken Langseite beschränkt, besagt, soweit sie lesbar ist: Thot möge Leben geben dem — als Spender gedachten Manne (folgt unleserlicher Name)—, Sohn des [Oso]rkon.

Ob Friedrich zur Zeit seines Vortrags das Pantheon, dessen religionshistorische Bedeutung hoffentlich bald Aufklärung erfährt, schon kannte, ist beim Fehlen weiterer Nachrichten über das Jahr, in dem es André erwarb, unbekannt. Jedenfalls aber war es dem Landgrafen mit seinen französischen und italienischen Hilfsmitteln, der Antiquité expliquée des P. Montfaucon und den Dictionnaires der Abbés Baumier und Claustre, die er selbst anführt, nicht möglich, auf die verborgene ägyptische Quelle seiner Isischen Tafeln zurückzuschließen. Aber er zog doch aus der Bekanntschaft mit Montfaucons Antiquité, diesem Standardwerk aller vorwinckelmannschen Altertumskunde, einen gewichtigen Schluß. Er fand nämlich seine Tafeln, die ihm schon wegen ihrer guten Erhaltung, ihrer Doppelheit, ihrer Erzfarbe und Patina jung und verdächtig erschienen, bei Montfaucon auf Tafel 136 des 2. Bandes des II. Teiles, Paris 1719, abgebildet und zwar dort als Wiedergabe einer goldenen Tafel im Besitze des Kardinals Cantelmi, Erzbischofs von Neapel, die 1694 auf Malta gefunden sein sollte. Danach stand Friedrich die relative Jugend beider Tafeln fest, wenn er auch noch schwankte, ob sie aus dem von ägyptischer Kultur überfluteten Rom der Kaiserzeit oder schlechtweg aus der Nachahmung Montfaucons stammten. Bei schärferem Zusehen hätte Friedrich diese Frage selbst in tragikomischer Weise lösen können. Montfaucon ließ nämlich auf jener Tafel 136 nicht nur die Goldlamelle aus Malta, sondern auch noch vielerlei andere Kostbarkeiten in Kupfer abbilden, darunter auch, rechts vom rechten Ende der Isistafel, einen köcherähnlichen, längsgerieften Kegel mit Deckelklappe und Ösenhenkel, der nichts anderes darstellte, als das Etui von Gold, in dem die Lamelle bei der Auffindung zusammengerollt gelegen haben sollte. Obwohl er diesen Sachverhalt französisch und lateinisch beischrieb, hat ihn der Nachahmer nicht begriffen; denn er hat voller Zeicheneifer das Etui, das die Isistafel enthielt, auf die Isistafel selbst gebracht und so sich selbst nicht nur als Fälscher, sondern auch als Dummkopf erwiesen.

Da zudem ein Blick auf Montfaucons Lamelle genügt, um ihre Unechtheit zu erkennen, so ist es kein besonderer Ruhm für die römischen Gelehrten, wenn sie, wie Voelkel 1824 eintrug, auf die durch Abbé Giordani an sie gerichtete Anfrage des Landgrafen seiner argwöhnischen, aber berechtigten Vermutung beitraten. Sie hätten getrost viel kräftiger urteilen dürfen.

Vermutlich hat der Landgraf die Isistafel in Kupferstich an seinen Mittelsmann nach Rom gesandt, denn eine Kupfertafel dieser wie vieler anderer Bronzen befindet sich noch heute im Museum. Und nicht nur Kupfer, auch mehr als hundert Abhandlungen der antiquarischen Gesellschaft ruhen in den Magazinen ungenützt, zumeist wohl auch unnütz. Aber man sollte nicht vergessen, daß unter ihnen bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts auch ein so herrlicher Schatz verborgen lag wie Herders Preisschrift auf Winckelmann, die einst ihrer Deutlichkeit und Deutschheit wegen vor Heynes öder Eloge in der Schätzung der Casseler Societät hatte zurückstehen müssen.

Am Schluß seines kurzen und eleganten Vortrages stellte der Landgraf die Forderung, zu ermitteln, woher die beiden Tafeln gekommen wären. Das kann geschehen; beide stammen aus der im Jahre 1750 durch den Rat Arckenholtz, den Biographen der Christine von Schweden, für Wilhelm VIII. im Haag ersteigerten Sammlung Wassenaer-Obdam. In dem seltenen, lateinisch gedruckten Katalog stehen sie als Nr. 184 auf Seite 9.

So kühn die Stellungnahme des Landgrafen nun aber auch, gemessen an der Verblendung eines Hassencamp, erscheint, so flach und arm mutet die Behandlung des Themas an, wenn man sie mit der ungefähr gleichzeitig entstandenen Arbeit eines wirklichen Kenners vergleicht, die freilich nur als Torso im Nachlaß erhalten ist: Lessings Fragment über die Isische Tafel, eine Anknüpfung an Winckelmann (XI. Band der Lachmannschen Ausgabe).

Von ihr darf um so weniger geschwiegen werden, als sie den im vorangehenden in Kauf genommenen Mißbrauch des Namens „Isische Tafeln" zurechtrückt. Denn Isische Tafel war im Sinne der ernsten Altertumsforscher nicht das kümmerliche Falsifikat der Wassenaer-Obdamschen Sammlung oder dessen ebenso falsches neapolitanisches Vorbild, sondern die heute in Turin befindliche berühmte quadratische Silberplatte mit figürlichen und hieroglyphischen Einlagen aus dem Besitz des Kardinals Bembo, die vom Beginn des 16. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. im Mittelpunkt der gelehrten Diskussion über die Geheimnisse des ägyptischen Altertums stand und deren prächtigste Abbildung, wie hier mit vordeutender Absicht gesagt sei, in Athanasius Kirchers Oedipus Aegyptiacus 1653 als Tafel zwischen S. 78 und 79 des dritten Teiles eingereiht ist. Sie stellt, in drei übereinandergeordneten Reihen, aufgelöst in Einzelszenen, ein wahres Panorama ägyptischer Götter- und Kultbilder dar und hat, ohne selbst dem Vorwurf der Unechtheit entgehen zu können, die altertumskundlichen Studien einer ganzen Forschungsepoche angeregt.

Daß in des Landgrafen französisch leicht dahingestreuten Einfällen der Arbeit Winckelmanns und Lessings nicht gedacht wird, wird man verzeihen, kann er sich doch damit entschuldigen, daß er zwar die Männer, die er beide einmal ans Casseler Museum hatte ziehen wollen, nicht aber ihr Werk gekannt hätte. Doch dem Charakterbild dieses fürstlichen Altertumsliebhabers würde ein wesentlicher Zug fehlen, wenn man nicht hinzufügte, daß in Friedrichs II. Vortrag über die Laokoongruppe vom 4. XII. 1779 — Lessing auch nicht mit einem Wort erwähnt wird.

Die in Abbildung 4, 5 und 6 vorgestellten Stücke weichen insofern von den vorhergehenden ab, als sie nicht schlechtweg mit dem schimpflichen Titel Fälschung zu belegen sind. Denn bei ihnen ist nach dem Geschmack der Zeit, in der, und der Kunstfreunde, für die sie entstanden, anzunehmen, daß sie nicht in betrügerischer Absicht, sondern als freie Werke in Nachbildung der Antike von Meistern geschaffen wurden, die mindestens in dem Fall der Medaille offen für ihr Werk eintraten. Louis Courajod hat in einem richtungweisenden Aufsatz in der Gazette des beaux arts von 1886 über das dunkle Randgebiet der Renaissance gehandelt, in dem die Grenzlinien zwischen Schulung am Alten und Nachbildung des Alten unmerklich sich verwischen.

Sicher ist nur, daß einmal die hier als Vertreter einer großen Gattung vorge-

führten Stücke nicht antik sind, und zum andern, daß sie bei der um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert einsetzenden rapiden Entfremdung vom wissend erarbeiteten Altertum, kunstgeschichtlich gesprochen, beim Übergang von der Renaissance zum Barock, bald für antik gehalten wurden. Ich habe in der Zeitschrift des Hessischen Geschichtsvereins 1926 in den Vorarbeiten zur Lebensgeschichte R. E. Raspes an zwei Marmorköpfen, die gleich unseren Stücken 5 bis 7 aus der Sammlung Wassenaer-Obdam stammen, beschrieben, wie diese Köpfe, die der gedruckte Katalog von 1750 noch ohne Prätension auf Antiquität aufführt, bald nachdem sie Gegenstand der Korrespondenz zwischen Herder und Raspe, dem damaligen Vorsteher des Casseler Kunst-



Abb. 4 und 5. Augustus und Livia

hauses, gewesen sind, am Ende des Jahrhunderts zu ,,von Kennern hochgeschätzten Altertümern" avancierten (1797, s. S. 281, 1).

Die beiden Reliefporträts des Kaisers Augustus und der Livia, wie sie schon in der Kaufabrechnung benannt werden (Marmor auf goldüberdeckter Platte), verraten schon durch ihre Paarigkeit ihren neueren Ursprung. Er ließe sich des weiteren, wenn es um die Echtheit ginge, an beliebigen Arbeits- und Stilfehlern aufzeigen. Aber hier, wo diese Frage bereits in verneinendem Sinn beantwortet ist, handelt es sich um die schlichte Erfassung des Tatbestandes, daß derartige ins Große und Ideale erhobene Römerköpfe in dem Italien der Renaissance seit Jacopo Bellini und Donatello in Mengen geschaffen wurden, wie etwa das den unsrigen an Feinheit überlegene Stück aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt, das Planiscig in Bd. I der Beschreibung der Estensischen Kunstsammlung als Nr. 124 beschreibt. Neben den Römerköpfen erscheinen nicht minder die Porträts der antiken Philosophen und biblischen Helden, und es gehört schon zum Vorzug unserer Porträts, daß sie nicht frei erfunden, sondern in merklicher Anlehnung an echte Porträtbildnisse des Kaiserpaares, sei es solcher auf alten Münzen, oder in Skulptur entstanden sind — dies der Grund für die

schon erwähnte spätere Einschätzung als wirklicher Antiken. Die Certosa di Pavia ist, wie Planiscig an der angeführten Stelle mit Recht schreibt, das monumentale Bilderbuch dieser halb phantastischen, halb erinnerungsmäßigen Porträts der Heldenverehrung der Renaissance.

Als Heimat unserer Reliefs kommt das Italien des XVI. Jahrhunderts, spezieller Norditalien, in Frage. Wie das mit dem Aufenthalt der Stücke in der gräflich Wassenaerschen Sammlung zusammengeht, werde ich im weiteren zeigen. Zunächst sei noch in Abbildung 6 ein Stück eingeschoben, das als Medaille „im Stil der Alten" besonders geeignet ist, den eben behaupteten Zusammenhang der Renaissancekünstler mit dem Altertum über den Bilderschatz der vor Augen stehenden Monumente zu illustrieren.



Abb. 6. Medaille des Callistus

Abbildung 6. Bronzemedaille, 1750 aus Sammlung Wassenaer-Obdam erworben, 12,5 cm im Durchmesser. Sie stellt über einem leeren Abschnitt einen barhäuptigen Imperator links und einen Römer in Tunika und Toga rechts dar, letzterer, wie ich um der treuen Eifrigkeit des Künstlers und zugleich um der kritischen Beispielhaftigkeit willen erwähne, gleichsam eine Kopie der überlebensgroßen Casseler Römerstatue mit dem Kopf des Septimius Severus, die 1777 von Jenkins in Rom erworben wurde. Dieser Römer ist nach M. Biebers Bemerkung im Katalog genau nach der offiziellen Kleiderordnung des Augustus gekleidet, mit langem Togazipfel nach hinten, Überschlag an der rechten Hüfte und Mittelbausch.

Es leuchtet ein, daß eine so ins Einzelne gehende Ähnlichkeit mit dem Altertum nur auf Grund von Studien an antiken Vorbildern möglich war; und diese Wahrscheinlichkeit wird zur Gewißheit, wenn man das Resultat der Studien einer kritischen Betrachtung unterzieht. Dann ergibt sich nämlich, daß der Künstler seine Vorlage nicht von innen heraus nachgebildet, sondern nur als Oberflächenerscheinung wiedergegeben hat. Denn die Toga, die auf der Plakette mit ihrem unteren Rand zwischen den Unterschenkeln des Römers in die Tiefe entschwindet, geht in dem wirklichen Gebrauch und dem von ihm abgenommenen wie immer beschaffenen Bildwerk als ein echter Umwurf über beide Schenkel hinüber.

Einen Bleiabschlag der Plakette fand ich im Kestnermuseum in Hannover, dessen Direktor die Liebenswürdigkeit hatte, mich auf das Bronzeexemplar im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin aufmerksam zu machen. Dies Berliner Exemplar bietet, nach dem beschreibenden Katalog der italienischen Bronzen (2. Abteilung von E. F. Bange, 1922, Nr. 610) auf der Rückseite in erhabenen Zügen die verschliffene Be-

schriftung, MCCCCLXXXII./XII. JANUARY und den Namen eines sonst unbekannten Künstlers TOMAS CAL'/STVS, und ist dort unter die norditalienischen Bronzen eingereiht.

Nun weist aber die Darstellung, wie Herr Dr. W. Scheffler erkannt hat, eine überaus weitgehende Abhängigkeit von den Rundmedaillons am Constantinsbogen auf, die nach den Untersuchungen von Bulle im Arch. Jahrb. 1919, S. 144 ff. von einem Jagddenkmal des Kaisers Hadrian herrühren. Ein Vergleich mit den dort zusammengestellten acht Tondi, unter denen vier Opferszenen vorkommen, zeigt, daß die Plakette des Callistus zwar nicht eine einzelne Szene oder Figur der Tondi Zug um Zug kopiert, dafür aber eine Kontamination und Verschmelzung der dort zerstreut vorgefundenen Motive, Gesten und Formen darstellt.

Daß bei diesem Durcheinanderrütteln verschiedenartiger Elemente die antike Wahrheit nicht ohne Schaden bleiben konnte, ist erklärlich. Es bedarf nicht vieler Worte, daß es dort keine Minerva gab, die sich halb entblößt wie eine Venus zeigte, noch weniger, daß Callistus das Opferzeremoniale seiner Vorlagen in den verschiedensten Beziehungen verletzte, oder, positiv gewendet, mit einer Sorglosigkeit behandelte, die, insofern sie aus dem Gefühl seiner Selbständigkeit fließt, den Meister in prägnanter Weise von einem bloßen Kopisten unterscheidet und als in seiner Eigenheit ruhenden Schüler der Alten bezeugt.

Was es mit dem Datum der Medaille, 12. I. 1482, für eine Bewandtnis hat, war mir nicht möglich zu ermitteln. Aber es verdient daran erinnert zu werden, daß in eben jenem Jahre Sixtus IV. nach der Überwindung des rebellierenden Erzbischofs Andrea Zamometic durch Botticelli in der Sixtinischen Kapelle die Bestrafung der Rotte Korah darstellen ließ, daß im Mittelpunkt dieses gewaltigen Freskos wie ein Symbol des Triumphes der Kirche über ihre Widersacher mit einer bis ins Detail gehenden Sorgsamkeit der Constantinsbogen steht, und daß Botticelli bei dieser Arbeit mit Ghirlandajo zusammentraf, dessen Interesse für den Constantinsbogen nicht nur durch die Aufnahme in dem Skizzenbuch aus seiner Werkstatt, sondern auch durch eine eigenhändige bezeugt wird; s. H. Eggers, Codex Escurialensis S. 28 und 118 f.[1]). (In den Jahren 1498/99 wurden übrigens Ergänzungsarbeiten am Bogen vorgenommen; E. Müntz, les antiquités de Rome S. 154.) Zehn Jahre später steht der Bogen wieder auf Pinturrichios Disputation der hl. Katharina in den Borgiazimmern des Vatikan, gekrönt statt mit dem Siegesgespann des Imperators mit dem Stier als dem Wappentier des triumphierenden Papstes.

An diese Renaissancemedaille schließt sich der Zeit und Herkunft nach ein Stück an, das hier nicht nur als Beispiel aus einer umfangreichen Klasse, sondern auch als eine an sich wertvolle italienische Kleinbronze des XVI. Jahrhunderts steht, der korbtragende Satyr, Abbildung 7.

Während die bisher angeführten Fälschungen und Nachschöpfungen allesamt als den tragenden Grund ihres scheinbaren Alters die idealisierte Vorstellung des großen Römertums oder der heroischen Götterwelt durchblicken ließen, zeigt diese

[1]) Am 17. I. 1482 wurden die ersten 4 Fresken kommissarisch abgeschätzt (Steinmann Sixtinische Kapelle I 188).

Arbeit die kaum mehr verhüllte Verknüpfung der erotischen Libertinage der Nachfahren mit der freien Natürlichkeit der Antike. Mit Neid borgte sich die Amoralität der Renaissance den Schimmer ihrer Berechtigung bei einer von Grund aus anders gearteten, vorchristlichen und dem Sündenbegriff nicht unterworfenen Welt.

Unser Satyr, 1750 im Haag erworben, galt, wenn nicht schon beim Ankauf, dann doch mindestens um 1770 als eine echte Antike. Es befindet sich noch unter Raspes antiquarischem Nachlaß in der Landesbibliothek ein undatierter Zettel, etwa vom Jahre 1768 — damals schrieb Heyne aus Göttingen an Raspe: Ich freue mich, Sie über dem Plinius zu wissen — auf dem sich Raspe Exzerpte aus antiken Schriftstellern wie Martial und Petron aufschrieb, um eine Erklärung für den korbtragenden Satyr zu gewinnen.



Abb. 7. Satyrstatuette von Bronze

Mit dieser Erinnerung sei zugleich gesagt, daß für ihn wie für uns die Figur nicht wegen des Problems der sittlichen Grenzen der Kunst zur Erörterung steht, sondern für Raspe wegen ihrer antiquarischen Bedeutsamkeit, für uns wegen der in ihr zutagetretenden Tendenz, mit der der Künstler dieser Arbeit erfolgreich auf den Sammler zielte.

Der bärtige, mit Weinlaub und Trauben bekränzte Satyr oder Priap, 20 cm hoch, mit einem kurzen, hochgerafften, ärmellosen Chiton bekleidet, trägt mit beiden Händen, unterstützt von dem mächtigen Glied, einen Korb voller Früchte.

Wenn Voelkel 1824 vermerkte, daß man keinen antiken Priap so mit dem Chiton bekleidet fände, so ist das richtig und ein sicheres Argument für den nichtantiken Ursprung der Bronze. Aber mit dieser dem Klassizismus genügenden Feststellung, daß es sich um eine „Fälschung“ handle, die jeder weiteren Behandlung unwürdig sei, ist die Untersuchung nach den strengeren Anforderungen der Späteren nicht abgeschlossen, nicht allein, weil es Fälschungen sehr verschiedenen Werts, sehr verschiedener Art und Zeit gibt, sondern vor allem, weil es neben den Fälschungen Arbeiten gibt, denen in ihrer mehr oder minder bewußten Anlehnung an ein altes Vorbild doch die Absicht, an seiner Stelle täuschend aufzutreten, völlig fernliegt, zumal wenn sie, wie sich das etwa für die Plakette Abb. 6 aufzeigen ließ, aus einer Fülle ineinandergeflossener Erinnerungen und Studien vor allgemein bekannten Werken hervorgegangen sind. Für den Casseler Satyr glaube ich nach Gesamtauffassung, Stil und Thema den Kreis des Paduaners Andrea Briosco, gen. Riccio (1470–1532) als Verfertiger annehmen zu dürfen. Der Satyr bildete sonach unter den bisher besprochenen Pseudoantiken des Wassenaerschen Kabinetts das älteste und qualitativ wertvollste Stück.

Cassel besitzt unter seinen alten Beständen, leider ohne Herkunftangabe, noch mehrere Bronzen, die an Riccio anschließen. Darunter eine in sich gerollte, schlafende Schlange von schauerlicher Wahrheit, einen der berühmt-berüchtigten Abgüsse Riccios über der Natur, wie sie eben von Ernst Kris im Jahrbuch der Wiener Kunsthistor. Sammlungen N. F. I. 1926 behandelt sind (leider ohne den Cenninischen Schlußsatz: Aber sie müssen tot sein, weil sie den natürlichen Verstand nicht haben, noch die Ausdauer ... wie die Menschen sich abformen zu lassen), und ferner einen, nach Verlust der Hörner 18 cm hohen knieenden Satyr. Er ist das derbe, aber nahezu vollkommene Spiegelbild zu Riccios Satyr in Wien (Nr. 39 in Planiscigs Bronzeplastiken im Kunsthistor. Museum), der wie seine zahlreichen Repliken im Gegensatz zum Casseler Exemplar auf dem linken Knie kniet. Da nach Planiscig S. 27 schon 1700 der auf dem l. Knie knieende Satyr Riccios bei Wilde in Amsterdam nachweisbar ist, bedauert man doppelt, über die Provenienz des Casseler Stückes nichts zu wissen.



Abb. 8. Osiris, aus Slg. Reynst

Die nach ihrer Vergangenheit interessanteste Fälschung — dieses Wort mit dem ganzen Nachdruck des Vorwurfs gebraucht — ist dann aber der auf einem Sockel stehende, 30,5 cm hohe alabasterne Osiris, Abbildung 8. Daß auch er aus Sammlung Wassenaer-Obdam stammt, wird nicht mehr überraschen, wichtig aber ist in diesem Falle die Frage, wie er in diese Sammlung im Haag ehemals hineingekommen ist; denn wenn der eben besprochene Satyr zeigte, daß diese reiche Sammlung unter vielem Echtem und Unechtem auch Stücke besaß, die bereits 1750 auf ein ehrwürdiges Alter zurückblicken konnten, so liegt hier der Fall vor, daß, wenn nicht alles täuscht, der jetzige Casseler Osiris bereits einhundert Jahre vor seiner Abwanderung nach Cassel in der gelehrten Welt als ein bedeutendes Altertum bekannt geworden war.

In seinem oben schon gelegentlich der Tabula Isiaca des Kardinals Bembo — von der beiläufig schon 1522 eine Kopie erwähnt wird — erwähnten dickleibigen und phantasievollen Werk: Oedipus Aegyptiacus (Teil II, S. 486), das der Ergründung der Hieroglyphenschrift gewidmet ist, bildet Athanasius Kircher zu Rom im Jahre 1653 unsere Figur in Vorder- und Rückansicht sorgfältig ab und versucht, sie zu erklären. Danach bezeichnen die sieben auf der Vorderseite eingegrabenen Zeichen die sieben Planeten, die zwölf auf dem Pfeiler der Rückseite die zwölf Tierkreisbilder. Daß auf beiden Seiten sich zum Teil dieselben Zeichen wiederholen, läßt er dabei ebenso nachsichtig außer acht, wie er die beiden auf den Kopftuchzipfeln stehenden Bilder, die nicht zu seinem astrologisch-astronomischen System passen, unberücksichtigt läßt. Zum Ersatz bietet er aber eine Deutung für das Netz, das seinem Osiris über die Schulter hängt: es ist

dasjenige, mit dem Isis den in den Nil geworfenen Osiris gerettet hat! Der Sinn der Figur sei demzufolge übelabwehrend.

Nun gibt es in der Tat einen Typus des Osiris im Mumiengebinde, an den diese Figur Kirchers ohne Zweifel anknüpft. Aber erstens ist bei diesem die Einschnürung des Körpers eine vollständige, so daß außer den durch Schlitze gesteckten Händen kein Teil freiliegt, während die Fälschung Ärmel angibt, aus deren Manschetten die Hände hervorragen; zweitens halten diese Hände, wenn anders es die des Osiris sind (Dienerfiguren haben statt dessen Ackergerät oder dergleichen), stabartige Szepter und Herrschersymbole über der Brust, die hier zu verräterischen Stricken mißdeutet sind; und drittens liegt in dem mit dem Götterbart gezierten aber kronenlosen Haupt eine Verquickung des Totengottes mit der — späten — Darstellungsweise der Uschebtis und vielleicht auch des Ptah vor, wie ihn die Ritzzeichnung an der rechten Sockelecke des Pantheons, Abb. 3, erkennen läßt. Mit all diesen Verquickungen und Verwechslungen spricht sich die Figur ihr Urteil selbst.

Was die Zeichen angeht, die Kircher weitschweifig mit anderen ähnlichen Monumenten vergleicht, so ist zunächst wie oben im Fall der ebusischen Hygea zu sagen, daß sie zu einem Teil auf purer Phantasie beruhen, im Rest ein Gemisch aus dem von Kircher leidenschaftlich studierten Koptisch, aus Samaritanisch und anderen Schriftarten vom phönikischen Stamm sind. Und wenn sie nach Kirchers Beobachtung Ähnlichkeit mit den Symbolen der Sternkunde haben, so hat das einen sehr triftigen Grund — sie sind ihnen nämlich nachgebildet! Nicht davon zu reden, daß ägyptische Zeichen im besonderen ganz anders aussehen.

Mit Wassenaer-Obdam wird nun die pseudoägyptische Figur Kirchers dadurch verknüpft, daß Kircher als ihren damaligen Besitzer den berühmten Amsterdamer Ratsherrn und Schöffen Gerrit Reynst angibt. (Bei Reynst standen übrigens noch mehr verwandte Stücke, s. Kircher III 442 mit Tafel; Montfaucon in seinem Supplement sur l'Antiquité expliquée von 1724, I 183 irrt also, wenn er meint, er mache als erster auf die Figuren aufmerksam.)

Die Geschichte der Sammlung Wassenaer-Obdam ist zwar noch nicht geschrieben, aber die der Sammlung Reynst liegt dank der eindringenden Arbeit Emil Jacobs im Repertorium für Kunstwissenschaft 1925 weithin klar. Jacobs hat nachgewiesen, daß die nach Reynsts Tode verstreute und zu wesentlichen Teilen an König Karl II. von England gekommene Gemäldesammlung den venezianischen Kunstbesitz der Vendramins in sich enthielt, wodurch also mindestens nach dieser Seite hin Italien als Bezugsland der Schätze sichergestellt ist. Und er hat ferner aufzuzeigen vermocht, daß die heute weit zerstreuten und zum Teil verschollenen Antiken der Sammlung Reynst ebenfalls zu guten Teilen aus der venezianischen Sammlung herrührten.

Wenn nun ein Osiris, der 1653 in Rom als reynstisch bezeichnet wird, 1750 den Wassenaers gehört, wenn von anderen Wassenaerschen Anticaglien der italienische Ursprung wahrscheinlich gemacht werden konnte, so führt das zu der Annahme, daß zum wenigsten Teile der bald nach dem Tode des Besitzers aufgelösten Sammlung Reynst von Amsterdam in die benachbarten Sammlungen der Grafen Wassenaer im Haag gekommen sind. (Zwischen Reynst und Wassenaer schiebt sich als Besitzer

der geschätzten Antike noch Jacob de Wilde ein, der in seinen Signa antiqua Amsterdam 1700 die Altertümer durch seine Tochter abbilden ließ und mit antiken Versen beschrieb. Osiris, Taf. 9, ist mit einem nichtssagenden Distichon aus Lucan l. 9. 158 bedacht.) Dank dem holländisch üppigen Kupferstich-Katalog der Sammlung Reynst, dessen Herausgabe der reiche Handelsherr von Amsterdam nicht mehr erlebte (er starb 1658), läßt sich diese Annahme mindestens in einem Falle noch heute zur Gewißheit erheben.

Abb. 9. Faustina, Kopf aus Slg. Vendramin

Auf Taf. 55 der Signorum veterum icones per D. Gerard. Reynst collectae, Amsterdam bei Visscher, ist ein Marmorkopf der älteren Faustina als Diva abgebildet, der in Schleierkontur, Rundsockel und Maßverhältnissen dem 1750 bei Wassenaer-Obdam erworbenen Casseler Faustinakopf Zug um Zug gleicht, besser noch, mit dem Wassenaerschen Kopf identisch ist: Abbildung 9. Und ebendieser Kopf, mit demselben Brustabschnitt, derselben unklaren Haarschleierkontur, demselben charakteristischen Rundsockel findet sich, wie bereits Jakobs a. a. O. S. 26 A. 1 anmerkte, skizzenhaft in getuschter Federzeichnung gegeben, als Faustina auf S. II 18 des Manuskripts de Sculpturis in Museo Vendrameno von 1627, für dessen Herleihung ich der Bibliothek der Berliner Museen zu danken habe. Und eben hier finden sich auch auf den Blättern 83 ff. in großer Anzahl Reliefporträts von der Art der Augustus und Livia obiger Abb. 4 und 5. Gegen die Echtheit dieses demzufolge bis vor 1627 zurückzuverfolgenden Kopfes möchte ich danach aber kaum weniger Zweifel erheben als M. Bieber unter Nr. 54 ihres Casseler Skulpturenkataloges[1]).

In diesem Zusammenhang, in dem der „vorsündflutliche Vorfahr der modernen Ägyptologie" für einen lichten Augenblick als Zeuge für wissenschaftsgeschichtliche Verknüpfungen aus dem Wust seines Blätterwaldes auftaucht, ist es auch am Platze, Kircher in einem kunstgeschichtlichen Prioritätsstreit an die Stelle zu rücken, die

[1]) Wenn die große marmorne Homerbüste vom Neapler Typ, die seit 1750 aus Slg. Wassenaer nach Cassel versetzt ist (damals freilich unter dem Künstlernamen Girardon oder Michelangelo!), aus Gerrit Reynsts Besitz stammte, erklärte sich, auf welche Weise Rembrandt in den Besitz seines vielberufenen Homers gelangte. Denn Gerrit Uylenburgh, Saskias Großvetter, war wie Jacobs S. 37 ausführt, der Experte und später der Kaufer des reynstischen Kunstbesitzes. Als freilich Rembrandts Homer und Dichter enstand, war, wie Carl Neumann in der Werkstatt Rembrandts 149 bemerkt hat, der Abguß nicht mehr in seinem Besitz; er war der Pfändung verfallen.

ihm gebührt. Dies um so mehr, als es sich beim Gegenstand dieses Streites — der Darstellung eines mit symbolischen Schriftzeichen bedeckten Obelisken — um eine dritte Abart der pseudoantiken Leistungen neben Nachbildung und Fälschung handelt, nämlich um die Erfindung aus dem recht oder schlecht verstandenen Geiste der Alten.

Im 34. Bande des Jahrbuchs der Preuß. Kunstsammlungen veröffentlichte Voss eine in Berlin befindliche Federzeichnung (hier Abb. 10), auf der zwei männliche



Abb. 10. Handzeichnung des Salviati im Kupferstichkabinett zu Berlin

Gestalten in einem mit Minervas Standbild geschmückten Heiligtum staunend vor einem Obelisken kauern, auf dem untereinander der Kopf eines Kindes, eines Greises, ein Adler, ein Fisch und das Vorderteil eines Rüsseltieres mit Hufen, gleichsam ein Tapir, erscheinen. Voss wies diese Zeichnung mit überzeugenden stilistischen Gründen dem Florentiner Francesco Rossi, genannt Salviati, zu, der von 1510—1563 lebte. Aber seine Zuweisung wurde sogleich in den Amtl. Berichten aus den Kgl. Kunstsammlungen Berlin 1913, Sp. 158 ff. von H. Schäfer mit dem Hinweis angefochten, daß diese undeutbare allegorische Zeichnung ihren Sinn erst aus einer Nachricht des Plutarch über das Heiligtum der Minerva-Neith in Sais empfange, die nicht früher als in den Hieroglyphenentzifferungen Kirchers um 1650 aus der Vergessenheit auftauche. Die Zeichenverbildlichungen der von Plutarch beschriebenen Symbole bedeuteten danach: O ihr, die ihr entsteht und vergeht, Gott haßt die Frechheit! In der Tat fand denn auch Schäfer in Kirchers Obeliscus Pamphilius von 1650 den ,,Salviatischen"

Obelisken in Abbildung samt Auslegung vor. Damit schien Voss' Zuweisung der Zeichnung an den 100 Jahre zuvor verstorbenen Salviati erledigt. Jedoch trifft dieser Schluß, wie ich schon kürzlich in der Zeitschrift „Der Morgen" II, 1926, S. 92 ff. auf Grund der schwerblütigen Arbeit Giehlows über die Hieroglyphenkunde des Humanismus nachweisen konnte, nicht zu. Denn die Plutarchstelle, die nach Schäfers Darstellung erst durch Kircher zur öffentlichen Kenntnis gebracht wäre, ist mitsamt ihrer abweichenden Wiederholung bei dem Kirchenvater Clemens von Alexandria bereits um 1480 Gegenstand gelehrter Diskussionen, zumal in Florenz. Inzwischen fand ich den weisheitsträchtigen Obelisken von Sais, der 1650 bei Kircher auftritt, bereits als Illustration eines in Basel im Jahre 1556 erschienenen Werkes, und zwar im 31. Buch der Hieroglyphica des Pierio Valeriano. (Eine Wiedergabe dieses Obelisken steht als Abbildung 30 in Ludwig Volkmanns Bilderschriften der Renaissance, Leipzig 1923.)

Giehlow hatte in ausführlicher Nachforschung das allmähliche Entstehen dieses bis zu Winckelmann fortwirkenden Hieroglyphenwerkes aufgezeigt und als den Zeitpunkt der Abschließung des Konzepts das Jahr 1529 festgelegt. Es fragt sich nun nur, wie man sich das Verhältnis von Valerianos trockenem Obelisken und „Salviatis" flüssiger Zeichnung zu denken habe.

Daß beide unabhängig voneinander auf die Plutarchstelle gestoßen wären, die allerdings dem wegen seiner antiquarischen und emblematischen Gelehrsamkeit bekannten Francesco Salviati schon wegen der von ihm in die Komposition hineingenommenen Minerva vorgelegen haben muß, ist unwahrscheinlich. Denn es wäre unerklärlich, aus welcher geistigen Harmonie heraus beide, Valeriano und Salviati, auf denselben Gedanken verfallen wären, die vom Plutarch „im Vorhof" (von Clemens „am Pylon") geschilderten Vorgänge in derselben Vereinfachung (Köpfe statt ganzer Figuren!) gerade auf einen Obelisken zu versetzen!

Da nun zudem bei Valeriano diese Hieroglyphenzeichnung nur eine unter einer imposanten Menge verwandter ist, während sie bei Salviati allein steht, wird man Volkmann — der Salviatis Blatt nicht kannte — beipflichten müssen, daß als Erfinder dieser Zeichnung Valeriano anzusehen ist. Salviati dürfte dann die Zeichnung von dorther — und zwar möglicherweise weit vor 1556 — übernommen und seiner großen Szenerie eingefügt haben, sicher nicht ohne sie am Plutarchtext zu überprüfen, denn er hat sich bemüht, aus dem von Valeriano an letzter Stelle gezeichneten Hund mit Spalthufen etwas Nilpferdähnlicheres zu gestalten, wie es eben Plutarch verlangt; das wirkliche Bild eines Nilpferdes erscheint freilich erst bei Kircher. Möglich wäre daneben auch noch eine andere Erklärung für die Duplizität der Obeliskenbilder auf engem Zeitraum; Salviati könnte im Auftrag Valerianos gezeichnet haben! Dafür gibt es zwar keine Beweismittel, aber doch einen Parallelvorgang bedeutsamer Art: Francesco Salviatis Schüler, Giuseppe Porta Grafagnino, genannt Salviati, hat für Marcolinis Wahrsagebuch Ingeniosi Sorti von 1540 das Titelblatt entworfen, und dieses Blatt stellt eine wissenschaftliche Versammlung dar, die sich im Mittelpunkt um ein ebenso gelehrtes Wunderwerk gruppiert, wie das ist, das die Jünglinge im Tempel zu Sais bestaunen, nämlich eine Armillarsphäre; s. Paul Kristeller im Jhb. preuß. Kunstslgn. XI, 242 ff.

Ich glaube, die Beachtung dieser Komposition ist um so wichtiger, als sie zugleich entscheidend klarlegt, wie hier der Schüler des Salviati einen ausgebildet vorliegenden Gegenstand seiner wissenschaftlichen Umwelt zum Bildkern macht. Denn daß Guiseppe della Porta die Armillarsphäre fertig übernommen hat, steht unbewiesen fest.

Die ernsthafte Wertung der alten Übermittler gebietet aber auch, in diesem Zusammenhang dem bei der ebusischen Hygea so hart mitgenommenen I. M. Hassencamp Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Er war es, der 1783 anonym das Erste Paquet der Briefe eines Reisenden von Pyrmont, Cassel, Marburg usw. herausgab, das neben den Betrachtungen des Reisenden auch den Abdruck eines Vortrags enthielt, den der ungenannte Verfasser bei seinem Aufenthalt in Cassel vor der antiquarischen Gesellschaft gehalten hatte. Zum Thema hatte er damals das syrisch-chinesische Monument von Sinanfu gewählt, jenes ehrwürdige Zeugnis nestorianisch-christlicher Mission in China, das, nachdem es 1625 die Jesuitenmissionare aufgefunden hatten, Athanasius Kircher aus Fulda, der große Sammler aller Fraglichkeiten, 1667 von Rom aus in seiner China illustrata der Welt bekanntgegeben hatte.

Allerdings wenn Hassencamp die Ehrenrettung dieses Fundes, den er mit größerem Erfolg verteidigte als seine Ebusierin, sich zuschreiben wollte, und wenn er gar glaubte, die Zweifel Voltaires an dem Monument widerlegt zu haben, so unterliegt er hinsichtlich der Einschätzung seines Verdienstes daran einem Irrtum; denn der Stein war unabhängig von allen seinen kindlich frommen Argumenten echt. Aber ihm gebührt der Dank, an jener Stelle, an der zuvor Herder und Raspe über die revolutionierende Bekanntgabe des Zendavesta durch Anquetil du Perron gekämpft hatten, die Frage nach dem Endkampf der antiken Religionen und nach der Entstehung und Ausbreitung des Christentums in Fluß gehalten zu haben.

Damit komme ich zu der letzten Gruppe dieser Darstellung, zu den frühchristlichen Goldgläsern, in denen nun als anziehendes Motiv neben dem Altertum als solchem der Reiz des geheimnisvollen Materials, vereinigt mit dem legendären Schauer um den Kindheitszustand der Religion zum Durchbruch kommt.

Leider war über die Erwerbung der fünf in Cassel befindlichen Gläser wenig zu ermitteln. Da seit Aringhis 1659 zu Paris erschienenem Prachtwerk über die Roma subterranea die Aufmerksamkeit auf diese dem IV. Jahrhundert zuzuweisenden Katakombenfunde gelenkt war, würde man zunächst vermuten, daß Landgraf Carl sie von seiner Romreise im Jahr 1700 mitgebracht hätte. Aber sein Begleiter Klaute, der Verfasser des Diarium Italicum, spricht ausdrücklich nur von irdenen Lampen, die aus den Katakomben nach Cassel mitgingen.

Einzig in dem lateinischen Angebot der Altertumssammlung des Würzburger Weihbischofs von Hahn, die 1751 von Wilhelm VIII. angekauft wurde, finde ich zwei Gläser mit einer umständlichen, auf die Fremdartigkeit des Gegenstandes hinweisenden Beschreibung: 2 zu Rom gefundene Glasgefäße, in denen die frühen (primitivi) Christen das Blut (des Sakraments) aufbewahrten; in einem ein Jünglingsbild, golden in der Art einer Münze ins Glas eingebrannt usw. erwähnt. Da v. Hahn bei einem andern Glasgegenstand die Angabe macht, er stamme aus der berühmten Sammlung des Kardinals Camillo Massimi in Rom, so ist damit zugleich ein Fingerzeig für weitere Nach-

forschungen gegeben. Aber es ist vorderhand unmöglich, die Hahnschen Gläser unter den fünf vorhandenen herauszufinden. Sicher ist nur, daß sie alle zusammen um 1770 schon im Museum, oder wie es zu jener Zeit hieß, im Kunsthaus waren, denn damals wurden sie in einem stückweis erhaltenen Inventar von Raspe einzeln aufgeführt.

Sein allgemeiner Hinweis auf Aringhis Publikation beweist, daß Raspe damals diesen Gläsern wenig Interesse entgegenbrachte, denn während dort nur wenige und mit den Casseler Gläsern nicht näher verwandte Stücke beschrieben sind (man müßte denn das Glas Aringhis II 123. 193 mit SIRICA mit dem Casseler SITTACUS in Verbindung bringen), ist eins von unseren Gläsern exakt und sauber abgebildet und beschrieben in Filippo Buonarottis Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi ant. di vetro, Florenz 1716, Tafel 25. (Wenn Voelkel, dem ich diesen Hinweis verdanke, 1824 schrieb, auch das zweite, auf Taf. 25 von Buonarotti abgebildete Glas sei nun in Cassel, so ist das zwar irrig, hilft aber zu der dokumentarischen Feststellung, daß schon vor der Romreise Landgraf Carls im Jahre 1700 Goldgläser gefälscht wurden. Denn dieses ersichtlich unechte Glas mit einer Familiengruppe, in der Mann und Frau beide die gleiche Männertoga tragen, war von Buonarotti bereits 1698 auf S. 305 seiner Osservazioni istoriche sopra alcuni Medaglioni del Card. Carpegna abgebildet worden.) Und wenn Raspe schreibt, daß eines der Gläser dank seines zersprengten Zustandes erlaube, die Arbeitsweise der Alten zu sehen, so ist das zumal bei ihm, dem anerkannten Sachverständigen in Fragen der künstlerischen Technik, nicht viel mehr als eine Redensart. Denn in der Tat ist kaum eine Technik so umstritten und verschlossen wie die der Goldgläser. Es dauerte noch etwa 10 Jahre, bis Raspe 1781 als Reisemarschall und Tagebuchführer zweier baltischer Edelleute, von Offenberg und Kleist, Cambridge besuchte und den dort gefundenen Herakliustext bekanntgab, jene mittelalterliche Schrift über die Farben und Techniken der Römer, die die Goldglasherstellung als Ritzzeichnung in Blattgold in beschaulichen Versen schilderte.



Abb. 11. Doppelgoldglas, Photographie nach dem Kupfer in Buonarottis Werk

Ohne der Herkunft der Gläser, unter denen sich eines echt bis zur Mitlieferung des Kalkbewurfs, in dem man diese Gläser in den Katakomben eingebettet fand, gebärdet, weiter nachzugehen und mich mit der Frage ihrer Fassung in elfenbeinernen Reifen oder aufschraubbaren Doppelbüchschen aufzuhalten, benutze ich das durch Buonarottis Abbildung von 1716 veröffentlichte Glas als geeigneten Vertreter der Gattung zu ihrer Charakterisierung: Abb. 11.

Es sind zwei im Ring 8 cm im Durchmesser große, gegeneinandergesetzte Einzelgläser, uhrglasförmig gewölbt. Auf der Vorderseite in Brustbildern ein Ehepaar mit den Beischriften CERICIA und SITTACUS, auf der Rückseite ein Knabe namens GERONTIUS, beide Darstellungen golden auf tiefblauem Grund. (Garrucci, Vetri

ornati in Oro, 1858 bringt sie, auf die Tafeln 40 und 42 verteilt, als Fälschungen derselben Hand. Diese stilistische Zusammenstellung war überflüssig, da sie weder so isoliert noch so fragmentiert sind, wie Garrucci dem Buonarotti entnommen haben will.) Dieses Blau ist mit rohen Pinselstrichen hinter das Gold gesetzt, das seinerseits seine Unechtheit nicht verbergen kann: denn an Stelle der von der Antike geübten Ritzzeichnung in angeschmolzenem Blattgold stellt es sich als ein kalter Goldgrund dar, in den die Innen- und Schattenzeichnung schwarz mit dem Haarpinsel eingetragen ist. Dazu kommt, daß die Figuren durch die Unstimmigkeiten ihrer Tracht ihre Jugend verraten. Der Knabe, in der Toga trabeata, kleidet sich wie der ihm an Lebensjahren ungefähr gleichaltrige Philippus junior (s. Bernoulli, Röm. Icon. II, 3, T. 14) um 250. Das Elternpaar dagegen trägt eine nicht näher zu fassende Pseudotracht spätantiker Form, die sich wenigstens, was den Mann betrifft, auf das Glasporträt im Museo Civico in Brescia (Wulff, Altchristliche und Byzantinische Kunst, Abb. 285) berufen kann. Die Frau dagegen mit ihrem rundgelegten Halstuch dürfte ohne Vorbild sein und ihre Anerkennung als echter alter Malerei der selben Nachsicht verdanken, mit der die frühere Zeit über ihre der Mode widersprechende Frisur hinweggesehen hat. Denn diese betonte in einer an beliebigen Köpfen nachprüfbaren Weise das Freiliegen des Ohres.

Als Schlußvignette, Abbildung 12, bilde ich Vorder- und Rückseite einer Medaille ab, die wie zum Siegel des Berichtes geschaffen ist. Sie wurde 1709 zur Erinnerung an den in Küstrin gehängten Grafen Cajetan geschlagen, der Jahre zuvor als Goldmacher und Alchymist den Landgrafen Carl von Hessen um sein gutes Geld betrogen hatte. Ich habe seine Schicksale in den Hessischen Blättern für Volkskunde, Band 25, 1926 ausführlich beschrieben.

Die Vorderseite stellt über den metallspendenden Bergen den Galgen dar, der mit Flittergold verkleidet war, die Rückseite in verstellter trügerischer Schrift den alten lateinischen Satz, der, wenn man ihn mit Anstrengung enträtselt hat, nichts anderes besagt als dies:

Es will die Welt betrogen werden,
So sei sie denn betrogen!





Abb. 12. Cajetansmedaille 1709

P. G. Hübner: Schloß Sanssouci. 80 Seiten und 22 Abbildungen. Deutscher Kunstverlag. Berlin 1926.

Paul Gustav Hübners Buch über das Lieblingsschloß Friedrichs des Großen ist keines von denen, die durch prunkende Allgemeinheiten den Leser bestechen wollen, sondern eines, das sich in charaktervoller Zurückhaltung und Schlichtheit darauf verläßt, daß das Schwergewicht der beigebrachten Tatsachen zur Würdigung der geleisteten Arbeit vollauf genügt. Wenn wir uns fragen, wie es möglich war, daß ein historisch und künstlerisch so wichtiger Bau wie Sanssouci bisher exakter monographischer Behandlung entbehrte, so ist die Antwort: Weil niemand sich entschließen konnte, die ungeheuren Mühseligkeiten der Einzelforschung, welche mit dem unerlaßlichen Zurückgehen auf das reiche und meist unpublizierte Material der Bau- und Schatullrechnungen verbunden war, auf sich zu nehmen. Hübner wird für alle Zeit das große Verdienst für sich in Anspruch nehmen dürfen, hier nicht nur Wandel geschaffen, sondern sogleich ganze Arbeit getan zu haben; nicht ohne natürlich die wertvollen Arbeiten der Vorgänger (so besonders Seidels, was die französischen Kunstwerke betrifft) gewissenhaft zu verwerten, unterstützt außerdem von dem unermüdlichen Fleiß und Spürsinn seines kunsthistorischen Mitarbeiters Charles Foerster.

Wer jetzt das Schloß mit dem vom Deutschen Kunstverlag entzückend ausgestatteten Buch des Verfassers in den Händen besucht, hat es bequem und geht in sicheren Schuhen. Die so interessante Baugeschichte von Sanssouci liegt bis in alle Details übersichtlich ausgebreitet vor Augen, das Werden und das spätere Schicksal der Innendekoration und des Mobiliars (hier lag die meiste Arbeit) nicht minder. Wir wissen nun endlich zuverlässig, was „aus der Zeit" ist, was spätere Zutat, was von dem vorhandenen Mobiliar wirklich einst in den einzelnen Räumen sich befand und was nicht.

Zu wie wichtigen Entdeckungen treue Einzelforschung führen kann, zeigt — um nur ein Beispiel zu nennen — der glückliche Fund der Spuren der köstlichen Boiserien in Friedrichs Schlafzimmer (abgebildet S. 47), der es uns jetzt ermöglicht, einen klaren Begriff von dem ursprünglichen Zustand dieses ehrwürdigsten, so bald nach dem Tode seines Bewohners pietätlosester Veränderung anheimgefallenen Raumes zu gewinnen. Höchst wichtig dann die vorgenommene Sonderung des Anteils, den die große Schar der von Friedrich dem Großen beschäftigten Künstler und Kunsthandwerker an der Innendekoration und Möbelausstattung gehabt haben. Wahrlich keine müßige Arbeit angesichts der geradezu einzigartigen Bedeutung, welche diese köstlichen Dinge innerhalb der Entwickelung des norddeutschen Rokoko besitzen!

Wie weit die Pläne des Verfassers ausgreifen, erfahren wir aus dem Vorwort, in welchem uns über die mehr inventarmäßige und speziell dem Besucher des Sanssoucischlosses dienen sollende Stoffbehandlung des vorliegenden Buches hinaus die zusammenhangende Behandlung der kunstgeschichtlichen Fragen in einer Gesamtdarstellung der friderizianischen Schloßbauten bis zum siebenjährigen Kriege in Aussicht gestellt wird. Eine Verheißung, die mit hohen Erwartungen alle diejenigen erfüllt, welche darüber orientiert sind, in welchem Maße Paul Gustav Hübner schon seit Jahren die Seele jener Unternehmungen ist, die auf die pietätvolle Wiederherstellung der preußischen Königsschlösser abzielen!

Börger

REGISTER ZU BAND XLVII

AUFGESTELLT VON P. KAUTZSCH

KÜNSTLERVERZEICHNIS

Achenbach, Oswald 186. 188. 234.
Amigoni 18.

Baldung Grien 149.
Balestra, Ant., Werk für Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Battaglioli, Francesco 25. 37 f.
— Verzeichnis seiner Veduten 40.
— architettura bellissima colle figure di Francesco Zugno 38.
— Ideale Parkansicht, Mailand, Slg. Chiesa 37*.
— Serie idealer Ansichten, Venedig, Pal. Giovanelli 38. 40.
Beauvais, Stiche in Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Bellini, Gentile 68 f.
Bellini, Jacopo 63 f. 272.
Bellotto, Bernardo 10. 20 f. 25. 29.
— (?) Zwei Paare röm. Idealveduten, Parma, Galerie 23 Anm. 1.
— (oder Gio. Ant. Canal?), Scala di Spagna, Florenz Kunsthandel 1884 19*. 21ff.
— u. Canal, Ansicht des Kapitols, ehem. Petersburg, Privatbes. 22* f. Anm.
— — Piazza di Spagna, Rom, ehem. Petersburg, Privatbes. 21. *22 Anm. f.
Berchem 194.
— röm. Veduten 4.
Bernini 180.
— Kolonnaden, Rom 20 Anm.
Biennais, Tafelservice, Silberkammer der Münchener Residenz 65.
— Tafelsilber der Wiener Silberkammer im Österr. Mus. für Kunst u. Industrie 65.
Böcklins Frühzeit u. die italien. Landschaften der Slg. Wendland 183—237.
Böcklin, Gegend der Cestiuspyramide in Rom Nr. 1 184. 188.
— Äquädukt im Valle Arcense bei Tivoli Nr. 2 184. 188. 238.
— Brücke von Narni Nr. 3 188. 217 Anm. 1.
— kleineres Bild von wenig ausgesprochener Eigenart Nr. 4 188.
— Studie aus dem Albanergebirge Nr. 5, Berlin, Kunsthandel 188. 215*. 223 f.
Motiv von der Via Appia zwischen Itri u. Formia Nr. 6. 188 f. 224 Anm. 2.
— Bach zwischen Itri u. Formia (im Sabinergeb.) Nr. 7. 184. 188. 224 Anm. 2.
— Felswand im Sabinergebirge, Berlin, Nat.-Gal. Nr. 8 188 f. 233. 238.
— Waldwiese mit einer Wand von Kastanienbäumen Nr. 9 188 f. 232.
Tal der Egeria, Eichenwäldchen Nr. 10, Basel, Kunstslg. 188. 235*.
— Nemisee mit Genzano Nr. 11 184. 188. 213. 233.
— Wald bei Genzano, Nr. 12, Berlin, Kunsthandel 188. 213. 231*.
— Ariccia Nr. 13 184. 187 f. 202. 232. 236.
— Monte Gennaro Nr. 14 184. 188.
— Apeninnenkette Nr. 15, Bremen Kunsthalle 188. 193. 218*.
— Port du Frioul bei Marseille (Golf von Bajae) Nr. 16 184. 219. 224 Anm. 2.
— Port du Frioul bei Marseille (Golf von Bajae) Nr. 17 184. 219. 224 Anm. 2.
— Baie des Anges mit dem Hafen von Nizza Nr. 18 184. 219. 224 Anm. 2.
Böcklin, Baie des Anges mit dem Hafen von Nizza Nr. 19 184. 188. 219. 224 Anm. 2.
— Ansichten aus der Umgebung von Formia (bei Gaëta) Nr. 20—23 184. 188. 224 Anm. 2.
— Berghang bei Formia (Gaëta), Berlin, Nat.-Gal. Nr. 22 188 ff. 198. 202. 224 Anm. 2. 231 ff. 236 ff.
— Sta. Scolastica bei Subiaco Nr. 24, Berlin, Nat.-Gal. 184. 188. 214*. 223 f. 233—236. 238.
— Monte Cavo Nr. 25 184. 188. 224 Anm. 2.
— Ansicht in der Nähe der Promenade de la Corniche bei Marseille Nr. 26. 184. 219
— Ausblick auf Madraque und Insel Maire bei Marseille (Bucht bei Terracina) Nr. 27 184. 188. 224 Anm. 2.
— kleineres Bild von wenig ausgesprochener Eigenart Nr. 28 188. 224 Anm. 2.
— Capri mit den Faraglioni Nr. 29, Berlin, Kunsthandel 184. 188 f. 216 ff. 226*. 232 f.
— Monte Solaro auf Capri Nr. 30, Berlin, Nat.-Gal. 184, 187 ff., 216 ff., 227*. 232 f. 238.
— zwei Ölbilder, Köln, Kunsthandel 1925, 183. 188. 193. 212.
— Monte Cavo 184. 188 f. 224 Anm. 2.
— Motiv an der Via Appia zwischen Itri u. Formia 188.
— 6 Bilder der Amerika-Serie 212.
Pinienstudie 211.
— Bild von Subiaco 195. 200. 233. 238.

Böcklin, Leistungen seiner vorröm. Zeit 183. 190. 211. 224 Anm. 1.
— erste Arbeiten 196.
— Jugendzeit 183. 209.
— Frühwerke 191. 196. 210. 227 f.
— frühe Bleistiftskizzen 189. 228.
— Basler Arbeiten 201.
— Düsseldorfer Lehrjahre 193 ff.
— Arbeiten 1845—47 194.
— Werke 1848—55 193, 212.
— Gemälde vor 1850 191. 218. 226.
— Ölstudien 1850—55 183. 191.
— Werke 1850—53 212.
— Malereien 1850—51 216.
— erster röm. Aufenthalt 1850-51 183—187. 201. 216.
— röm. Landschaftsstudien 200. 228.
— Studien des Sommers 1851 183. 187.
— Gemälde von 1851 u. folgenden Jahren 191.
— Gemälde nach Sommer 1852 230.
— Bleistiftstudien und Bilder 1853/55 204.
— Schöpfungen aus der Mitte der 50er Jahre 183.
— Zwei Bilder der ersten zehn Jahre 228 Anm. 1.
— Juralandschaft bei Oltingen 1844, Basel, Privatbes. 210*. 238.
— Studie 1845 Eptingen, Basel, Privatbes. 212*.
— Tennikonbild, 1845, Hamburg, Kunsthalle 211. 213*. 226.
— Herbstl. Wald, Ölskizze, Ddf 46, früher Basel, Privatbes., jetzt Südamerika 192*. 194. 238.
— Ölstudie a. d. Jura, um 1846, früher Basel, Privatbesitz, jetzt Südamerika 193* f. 238.
— Schweizersee, 1846, Basel, Privatbes. 194*.
— Gebirgssee, Basel, Mus. 1848—50 196.
— Studien und Entwürfe dazu 196.
— Felsschlucht, 1848/49 197.
— Heidelandschaft 1849, Basel, Privatbes. 195*. 197.
— Wettertannen im Jura um 1849, Basel, Öffentl. Kunstsammlung 196* f.
— Landschaft, um 1849, Basel, Privatbes. 197.
— Rheintal bei Sonnenuntergang, Basel, Öffentl. Kunstsammlung 1850 (B—V 47 a) 184. 190. 197 f.*. 200. 226 f. 231.
Böcklin, Düne mit Föhren, 1850, Basel, Privatbes. (B—V Nr. 47 b) 197*. 226.
— Verkaufsbilder nach Ansichten von Stätten, die er nicht gesehen hatte 185.
— Ansichten der Häfen von Marseille u. Nizza 221.
— Veduten von Capri u. Marseille 185. 216.
— Veduten der Gegend von Porto d'Anzio 185. 217.
— Landschaft, erste röm. Zeit, München, Maidingerslg. 235*.
— Gebirgsstudie, frühe röm. Zeit, Basel, K. K. 219*.
— 7 oder 9 Studien vom Ausflug nach Formia 186. 216.
— zwei Albanersee-Landschaften 213.
— Studien aus dem Albanergebirge 216.
— Landschaft aus den Albanerbergen, New-York, Metropolitan-Mus. 212. 230*.
— Bild, 1851 von Burckhardt bestellt (Abend im Albanergeb.) 186 f. 201.
— Abend im Albanergebirge, für Bürgermstr. Sarasin, Basel, Privatbes. 1851 187. 190 f. 199*. 200*—203. 211. 213. 216. 224 Anm. 1. 228—232.
— Federzchg. Ariccia Darmstadt, Mus. 229.
— Entwurf in Blei 1851, Basel, Öffentl. Kunstslg. 185 f. 202*.
— 4 kleine Entwürfe in Breitformat mit Blei 1851, aus Burckhardts Nachlaß, Basel, Öffentl. Kunstslg. 186. 190. 201. 204.
— Entwurf in Blei 1851, Basel, Öffentl. Kunstslg. 185 f. 203*.
— Entwurf zu einem Bild für Burckhardt 1851 (verschollen) 186.
— Monte Gennaro, 1850/51, Basel, Öffentl. Kunstslg. 211*
— Blick von Frascati nach Tivoli, 1851, Reichenberg, Werner 211.
— Studie aus Frascati 1851, Berlin, Verst. Henrici 1920 187.
— Colosseum, 1851, Köln, Kunsthandel 213. 222*.
— Kolosseum 1851, Hamburg, Kunsthalle 204 f. 207*. 211. 213. 223*.
Böcklin, Nervaforum, früher bei Prof. Niessen, Köln 204 f. 208*.
— Bild, Mitte Mai 1851 in Basel ausgestellt (vgl. Abhang am Nemisee) 187. 201. 203. 216. 229.
— Abhang am Nemisee, Basel, Privatbes., 1851, 186 f. 190 f. 201*—204. 211. 216. 228—231.
— Heroische Landschaft aus den Pontin. Sümpfen, früher bei Paul Heyse, jetzt Wien 203 f.*. 211 f. 229.
— Bild, Anfang 1851 226 Anm.
— kleine Studie, Dr. Reinhardt-Basel 211.
— Baumstudie, Berlin, Nat.-Gal. 211.
— kleine Landschaft, Hannover, Mus. 211.
— zwei kleine Stücke, Frankfurt, Städel 212.
— Ruinenbild, Hamburg, Kaiser 212. 224 Anm. 1.
— zwei ausgeführte Bilder 213.
— Studien an der Via Appia 216,.
— Landschaftsbilder geringeren Wertes 216.
— Landschaft am Tiber, 1852/53, Leipz. Mus. 204 f.*. 211. 229.
— Am Waldrand und Baumstudie, 1853, Köln u. Berlin, Kunsthandel 212.
— Fragment 1853, Stuttgart, Galerie 212.
— Ölstudie um 1853/55, früher A. v. Ramberg 204. 206*.
— Originale aus Basler und Leipziger Besitz auf der Basler Ausstellung 1925/26 188. 190. 211.
— Bildnisse 227 Anm.
— Mädchen am Brunnen B—V Nr. 65 228.
— Röm. Landschaft mit baden der Nymphe B—V Nr. 67 228.
— Drachentöter 187.
— Entwurf zu einem der Wandfelder bei Wedekind, Berlin 212. 233.
— Gang nach Emaus, Basel, Sarasinsches Gartenhaus 204.
— Grisaillen von 1858 232.
— Prometheus 1882, Berlin, Ed. Arnhold 187.
— Toteninsel 197.
— Villen am Meer 197.
— Gemäldesignaturen 189. 223 f. 238.
— Handzchgn 228.
— Landschaftskunst 230.

Böcklin, Maltechnik 189. 216 Anm. 2. 217. f. Anm. 1.
— Reiseweg nach Italien 184 f. 219—223.
Bol 158 Anm. 2. 173.
v. d. Borcht, Stiche 64.
Bosch, Hieronymus, Bilder der Höllenfahrt, Versuchung des hl. Antonius, jüngsten Gerichts 148.
— Bilder, darunter Höllenfahrt Christi, Escorial 148.
— Christus in der Vorhölle, Mexiko, Akad. San Carlos 148.
Both 194.
Botticelli, Bestrafung der Rotte Korah, Rom, Vatikan, Cap. Sistina 274.
— Dante-Zyklus, Berlin, K. K. u. Rom, Vatican. Bibl. 99.
Boubon, vierge ouvrante, 1902 Verst. Carmichael 240.
Boucher, Widmungsblätter in Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Bouts, Dirck 146.
— (?) Tiburt. Sibylle u. Kaiser Augustus, Frankfurt, Staedel 145.
Bramante 106.
Bronzino-Pontormo-Schule, Maria mit Kind, Mexiko, Akad. San Carlos 153.
Brustolon, Stiche nach Moretti 26.
— graph. Reproduktionen nach Canaletto 29.
— 2 Serien Radierungen nach Canaletto 12.
Bruyn, Barthel 118.
Brygos 77.

Calame, Alexander 195.
— Waldbild, Basel, Öffentliche Kunstslg. 202.
Cambio, Arnolfo di, Brunnenreliefs in Perugia 56 Anm. 2.
— Grabmal des Kard. de Braye, Orvieto, S. Domenico 119. 121. 124. 140.
— Fassadenentwurf für den Dom in Orvieto, Orvieto, Mus. 119 f.*. 121. 123 f. 126. 128. 130—138, 140—144.
Campagnola, Stiche 64.
Canal, Bernardo 8.
Canal, Gio. Antonio 8—37. 43.
— Hauptprobleme seiner künstlerischen Entwicklung 12—25.
— Leben und Entwicklungsgang 8—12.
— Ansicht des Marcusplatzes, Ansicht des Canal grande, Canal grande nahe Pal. Belli. Wien, Liechtenstein, 15 Anm.
Canal, Ansicht der Salutekirche, Paris, Louvre 18 Anm. 1.
— Ansicht des Ponte a Rialto, Petersburg, Ermitage 15 Anm.
— Architekturstück mit Pantheon, Mailand, Senator Albertini 23.
— Canalazzo bei Pal. Balbi, Wien, Gal. Liechtenstein 15 f.*.
— Canal grande von Pal. Balbi Florenz, Uffizien 15. 17*.
— Colosseum, Hampton Court 11.
— engl. Veduten 11.
— Epitaph für Erzbischof Tillotson 32. 34*. 36 f.
— Gemälde und Radierungen der 40er bis 60er Jahre 25.
— Mira an der Brenta, Oxford, Ashmol. Mus. 18 Anm. 1.
— Morceau de Réception 1765, Prospekt, Venedig, Akademie 11. 25.
— Prospekt, Rom, Accad. di S. Luca 23.
— Prospekt auf einem allegor. Bilde zur Erinnerung an Lord Somers 32. 36.
— Prospekt mit Ansicht Paduas, Halle, C. Bilfinger 23 f.*.
— Radierungen 12.
— Rialtobrücke u. Canalgrande, Goodwood 11.
— röm. Idealansicht, ehem. Dublin, Harris und Sinclair 23.
— röm. Veduten 20 f.
— — — der 40er Jahre 11. 21 Anm. 1. 23.
— S. S. Giovanni e Paolo, Venedig, Dresden, Gem. Gal. 18 Anm. 1.
— Scuola di Carità, London, Nat. Gal. 18 Anm. 1.
— dieselbe, engl. Privatbesitz 9*.
— Staffage auf Bellottos Ansicht des Colosseums, Parma, Galerie 25 Anm.
— Veduta ideata (Rad.) 31 f*.
— Vedutine ideate 1745 31.
— Vedute des Ponte a Rialto, Parma, Galerie 3. 11. 26.
— venezian. Veduten 11.
— — — für den Earl of Carlisle, Castle Howard 10 f.
— Vier venezian. Veduten für Stefano Conti, in engl. Privatbesitz 9*. 11—14.
— Veduten, Dresden, Gem. Gal. Nr. 581, 583—586. 15 Anm.
Canal, Werke für Joseph Smith 10f.
— Zchgen. der venezian. Feste, London 28 f.
— Zeichnungsfolge, London, Brit. Mus. 20 Anm.
— (?), Scala di Spagna, Rom, Florenz, Kunsthandel 1884 19*. 21 ff.
— (?) Zchg. der Piazza di S. Pietro, bei Mr. Bowyer Nichols 20 Anm.
— u. Bellotto (?), Ansicht des Kapitols, ehem. Petersburg, Privatbes. 22* f. Anm.
— — Piazza di Spagna, Rom ehem. Petersburg, Privatbes. 21*. 22 Anm. f.
Canaletto, Markusplatz u. Canalazzo-Ansichten 31.
— Phantasieveduten 3. 6. 8.
— Radierungen 27.
— (?), Drei Idealveduten, Petersburg, ehem. Slg. E. Cavos 40.
— (?), Vier venezian. Ansichten, Berlin, Gymnas. zum Grauen Kloster 26.
Canalettos Zeitgenossen und Schüler 25—32.
Capelle, Jan van de 260.
Carlevaris 13 f. 31.
— Blick auf die Riva degli Schiavoni, London, Kunsthandel 1925 7*
— Prospektbilder, Venedig, Palast d. Familie Zenobio 6.
— Slg. venezian. Ansichten (Graphik) 6.
Carpaccio, Gemälde 4.
Carracci, Annibale, Galerie Farnese, Rom 5.
Carreño de Miranda, Don Juan, Bildnis der Mariana de Austria, Mexiko, Akad. San Carlos 151. 153*.
— Dasselbe im Prado und in München 151.
Cars, Stiche in Mc Swinys Tombeaux de Princes 36.
Castillo, José del, Brustbild d. hl. Franz v. Assisi, Mexiko, Akad. San Carlos 153.
Catena 64.
Cennini 276.
Cerezo, Mateo (?), zwei Stillleben, Mexiko, Akad. San Carlos 152.
Cima da Conegliano, Werkstatt, Halbfig. der Mad., Mexiko, Akad. San Carlos 153.
Cimaroli, Epitaph für Erzbisch. Tillotson 32. 34*. 36 f.
— Landschaft auf einem allegor. Bilde zur Erinnerung an Lord Somers 32. 36.

Cochin, Stiche in Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Coninxloo, Gillis van 261.
Coninxloo, Jan van, hl. Sippe, Brüssel, Mus. 146 f.
Corinth, späte Bilder 181.
Cosma, Jacopo di 124.
Costa, Francesco 25.
Courajod 241.
Creti 33.
— Werk für Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Cuyp, Albert 260. 263.

Daflos, Cl., Stiche in Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
David 115.
— Bildnis Marats, Brüssel, Mus. 154.
David, Gerard 146.
Deplaces, L., Stiche in Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Donatello 112. 272.
— Kanzeln, Florenz, San Lorenzo 181.
— Reliefs mit Wunder des hl. Antonius vom Hochaltar in S. Antonio, Padua 99. 111.
Dreber s. Franz.
Duccio, Madonna von 1285, Florenz, S. M. Novella 140.
Dürer 149. 160. 268.
— als Chronist und Kritiker 64.
— Spätwerke 179.
Dughet, Caspar 200.
Duris 77.

Ecclesia-Meister (Straßburg) 55. 59—62.

Federighi, Antonio, Tätigkeit am Dom von Orvieto 143.
Ferrabosco, Turm, Rom 21 Anm.
Ferrajuoli, N., Werk für Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Feuerbach, Medea, München, Neue Pinakothek 185.
Flamm, Alb. 186 ff. 234.
— Studien von einem Ausflug nach Veji 1851, 186.
— Studien einer Reise nach Sorrent, Capri und Sizilien 1851, 187.
Franz-Dreber 186. 200. 222. 229 f. 234.
— Zchgn., Berlin, Nat.-Gal. 186.
Fratta, Domenico 33.
— Zchgn. für Mc. Swiny 36.
Friedrich, Caspar David 197.

Galimberti (?), Mädchen mit Hahn, München, ehem. Slg. Bossi 40.
Gasparri, Pietro 25.
Geertgen-Schulkreis, Kreuzigung, Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 117 Anm. 8.
Gerhardt 185. 187.
Ghiberti, Relief Königin von Saba bei Salomo, Florenz, Baptist., 2. Tür 99. 106.
Ghirlandajo, Aufnahme des Constantinsbogens Florenz, Uffiz. 274.
— Werkstatt, Skizzenbuch Escorial 274.
Ghisolfi, Giov., Ruinenbilder 13.
Giorgione, Verzeichnis seiner Werke 63 ff.
— Anbetung der Hirten, London Allendale 63.
— Ariost, London, Nat. Gal. 64.
— Bildnis, Temple Newsam 64.
— weibl. Bildnis, Rom, Gal. Borghese 64.
— Broccardo, Budapest, Mus. 64.
— Chrysostomusaltar, Venedig, S. Crisostomo 64.
— hl. Familie, London, Benson 63.
— sog. Familie, Venedig, Princ. Giovanelli 63 f.
— Gaston de Foix, Wien, Kunsthist. Mus. 64.
— Gattamelata, Florenz, Uffiz. 64.
— Idyll, Paris, Louvre 64.
— Konzert, Florenz, Pitti 64.
— drei Philosophen, Wien, Gem. Gal. 63 f.
— Die Schiavona, Richmond, Cook, 63.
— 4 Zchgen 64.
— Truhenbilder 64.
— strittige Bildnisse 64.
Giotto 63.
Girardon 278 Anm.
Goyen, Jan van 260. 263.
Guardi, Francesco 25. 27—31. 41—45.
— erste Veduten 30.
— Folge der venezianischen Feste, Paris, Louvre 28 f.
— Jugendwerke 41.
— kleinere Bilder 2.
— Lagunenbilder 27.
— Phantasieveduten 3. 30 f. 33*.
— venezian. Veduten 2.
Guardi, Gio. Ant. 28. 41 —45.
— Bajazet vor Tamerlan, Berlin, R. Oppenheim 41 *f.
— Crassus plündert den Tempel, Berlin, Kunsthandel 1925 45.
— Maria Immaculata, Berlin, Pribatbes. 44 * f.

Guardi, Ridotto, Berlin, Paul v. Schwabach 42 * f.
— — Venedig, Mus. Civico 43*.
— Zeichnungen 42.
— Zusammenarbeit mit Marieschi 30 Anm.

Hals, Franz 252.
— Spätwerke 179.
Hastedt 186.
Heimsuchungs-Meister, Bamberg 55.
Heyden, Jan van der, Stadtansichten 5.
Hieron 77.
Höninghaus, A. 188.
Holbein 191.

Ingres, Joh. d. T., Mexiko, Akad. San Carlos 154.
Jean de Chelles, Südportal von Notre Dame, Paris 127*f. 130 f. 135. 141 f.
Joli, Antonio 25.
Joos van Gent, Philosophenbildnisse für die Bibliothek des Herzogs von Urbino 103.

Kelterborn, Tal bei Tivoli 238.

Lanfranco, Giov., Krönung Mariä, Mexiko, Akad. San Carlos 153.
Lastmann, Pieter 174. 177 Anm.
— Laban sucht die Götzen bei Rahel, Boulogne-sur-Mer, Städt. Mus. 158.
Lastman, Paulus in Lystra, Schloß Romanow, Slg. Graf Stetzki 177 Anm.
— Susanna, Slg. P. Delaroff, Petersburg 177.
Leibl 225.
Lievens, Jan 174.
Lingelbach, röm. Veduten 4.
Lionardo 173.
— als Theoretiker 64.
— Spätwerke 63 f.
— Abendmahl, Mailand, S. Maria delle Grazie 103. 159. 168. 175. 177.
— Halbfigg. der geistl. u. weltl. Tugenden, Mexiko, Akad. San Carlos 153.
Lépicié, B., Stiche in Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Luti, Benedetto 12.
Lys, Jan, Venus spiegelt sich im Schild des Mars, Mexiko, Akad. San Carlos und Florenz, Uffizien 154.

Maitano, Lorenzo del 121. 123. 135 138. 141 ff.
— Evangelistensymbole und

tronende Madonna mit Engeln, Orvieto, Domfassade 138. 140. 143.
Maitano, Fassadenentwurf für den Dom in Orvieto, Orvieto, Mus. 119. 121 f.*. 123. 142 ff.
— Eckpfeiler der Domfassade von Orvieto 138 f.* 142.
Manet, Fliederstrauß Berlin, Kronprinzenpalais 63.
Mantegna 97.
Masaccio 64.
Marcolini, Ingeniosi Sorti 1540 280.
Marées 225.
Marieschi, Michele, 26 f.
— Küstenlandschaft, Leipzig, Museum 27*.
— Phantasieveduten 30.
— venezian. Phantasieansichten 27.
— Staffage seiner Veduten 30 Anm.
Massys, Quinten 148.
— hl. Sippe, Brüssel, Mus. 146.
— Werkst., Christus am Kreuz, Mexiko, Akad. San Carlos 147 f.
Meer, J. v. d., Werke 5.
Meister Joerg, Maler in Augsburg 1456 47. 49.
Meister der Adamspforte in Bamberg 55 f. 61.
Meister der Ecclesia u. Synagoge in Bamberg 56.
Meister des Fürstenportals in Bamberg 61.
Meister des Georgenchors in Bamberg 56.
Meister der Heimsuchung in Bamberg 61 f.
Meister des Marienlebens 114.
Meister des Marientodes 148.
Meister des hl. Bartholomäus 118.
Meister der Ursula-Legende 114 bis 118.
— Frauenporträt, Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 117.
— Maria im Kreise weibl. Hlgn., Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 117.
— Stigmatisation des hl. Franziskus, Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 117 Anm. 8.
— Triptychon, Frauenberg 115ff.
— Zyklus der Ursula-Legende, Bonn, Mus. 116 f.
— Kreuzigung, Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 117 Anm. 8.
— Severins-Zyklus, Köln, St. Severin 116 f. Anm. 8.
Meister von St. Severin 114 bis 118.
— Acht weibl. Hlgn., Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 117.
Meister von St. Severin, Zwei Heiligentafeln, Köln, St. Severin 117.
— Anbetung der Könige, Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 115 ff.
— Jüngstes Gericht, Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 115.
— Kreuzigungstriptychon, Boston 115 ff.
— Passionsfolge, Augsburg, Bonn, München, Köln 115 ff.
— Pilatusbild, Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 115.
— Porträt, Bonn, Slg. Virnich 117.
— Severins-Zyklus, Köln, St. Severin 116 f. Anm. 8.
— Tafeln, Paris, Slg. Le Roy 117.
Melozzo da Forli, Philosophenbildnisse für die Bibliothek des Herzogs von Urbino 103.
Memling 115.
— Anbetung der Könige, München, Alte Pinakothek 146.
— Johannesaltar, Brügge 146.,
— Mad. mit Hlgn u. Stiftern Chatsworth 146.
— — Florenz, Uffizien 146.
— — Paris, Louvre 146.
— — Wien, Hofmuseum 146.
Menzel 225.
Meryon, Vedutenmalerei 1.
Michelangelo 63. 153. 278 Anm.
— Deckengestalten 109.
— Spätwerke 179.
Mirandolese, J. P., Werk für Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Monti, Fr. 33.
— Werk für Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Morales, Luis de, Pietà, Madrid, Acad. de S. Fernando 150.
— Pietà, Mexiko, Akad. San Carlos 150*.
Moretti 26. 29.
— Architekturperspektive 1776, Venedig, Akademie 26.
— Vier venezian. Ansichten, Berlin, Gymnas. zum Grauen Kloster 26.
— Faustino (?), Engelsbrücke Parma, Galerie 26.
— Giuseppe, Engelsbrücke, Parma, Galerie 26.
Multscher 114.
— plastisches Werk 48.
— Kargnische, Ulm 45. 49.
— Palmesel, Wettenhausen 45 bis 53. 46*. 50*.
— Sterzinger Altar 47 ff. 53.
— — Hl. Florian 51*. 53.
— Wurzacher Altar, Berlin, K. F. M. 49.
Murillo, Bilder der unbefleckten Empfängnis 152.
— unbefleckte Empfängnis, Madrid, Prado 152.
— Immaculata Concepcion, ehem. Guadalajara, Dom 152.
— Joh. d. T., hl. Sebastian und hl. Johann von Gott, Mexiko, Akad. San Carlos 152 f.

Odiot, Tafelservice, Silberkammer der Münchener Residenz 65.
Ouwater, Albert van 146.
— Erweckung des Lazarus, Berlin, K. F. M. 145.
Overbeck, Friedr., Verkündigung u. Begegnung, Mexiko, Akad. San Carlos 154.

Paganello, Ramo di 135 f. 141 bis 144.
— Fassadenentwurf für den Dom in Orvieto, ebda., Mus. 119f*. 121. 123 f. 126. 128. 130—138. 140—144.
— Tympanonskulpturen des gezeichneten Portals 124 f.
— Eckpfeiler der Domfassade von Orvieto 138 f*. 142.
Palladio, Architekturen 3.
Pannini, G. P. 10 Anm. 12 f. 32. 37.
— Ausmalung der Villa Patrizi 12 f.
— Phantasieveduten 3. 6. 8.
— Piazza di Spagna, Apsley House 12 f.
— (? Marco u. Seb. Ricci) Ruinenprospekt, ehem. London, Slg. White-Thomson 14* Anm.
Paulus-Meister, Bamberg 55.
Pedrini, Giov., Nähe, Halbfigg. der geistl. u. weltl. Tugenden, Mexiko, Akad. San Carlos 153.
Pellegrini 18.
Perugino 110.
— Philosophengestalten für das Collegio del Cambio, Perugia 103. 105.
— Selbstbildnis, Perugia, Collegio del Cambio 110.
Petrus-Meister, Bamberg 55.
Pisano, N. u. G., Stadtbrunnen von Perugia, 137 Anm. 1.
Piazzetta, G. B., Figuren auf einem allegor. Bilde zur Erinnerung an Lord Somers 32. 36.
Pinturicchio 110. 112.
— Disputation der hl. Katharina, Rom, Vatican, App. Borgia 274.

Pinturicchio, Fresken a. d. Leben Pius II., Siena, Dom, Libreria 99. 110 f.
— Fresken, Spello, Sta Maria Maggiore 111.
— Selbstbildnisse 110.
Selbstbildnis auf dem Fresko „Heiligsprechung der Katharina v. Siena", Siena, Libreria 110.
— Sieben freie Künste, Rom, Vatican, App. Borgia 98.
Piranesi, Phantasieveduten 3.
— Piazza di Spagna, Rom 20*. 22 f. Anm.
— Platz vor S. M. in Aracoeli, Rom 23 Anm.
Piranesi, Vedute di Roma 2. 10 Anm. 12 f. 22 f. Anm.
Pisano, Giovanni 135 f.
— Camposanto, Pisa 142.
— Elfenbeinmad., Pisa, Dom, Sakristei 138. 240.
— Giov. (?), Holzfig. einer hl. Jungfrau, Orvieto, Mus. dell' Opera 138.
Pittoni 18.
— Crassus plündert den Tempel, Venedig, Akademie 45.
— Figuren auf dem Epitaph für Erzbisch. Tillotson 32. 34*. 36.
Pittoni (?), Geburt der Madonna, Venedig, Slg. Coggiola 40.
Poelenburgh, römische Veduten 4.
Pontormo-Bronzino-Schule, Maria mit Kind, Mexiko, Akad. San Carlos 153.
Porta, Giuseppe, Titelblatt für Marcolinis Ingeniosi Sorti 1540, 280 f.
Poussin, Reifephase u. letzte Werke 180.
Pozzo, Padre, Veduten 5.
Pynas, Jan u. Jakob 174.
Pyrgateles, Gemme Alexanders d. Gr. 155.

Raffael 63. 160.
— Castiglione, Paris, Louvre 178.
— erste römische Fresken 111.
— Mad. della Sedia, Florenz, Gal. Pitti 178.
— Mitarbeit an Pinturicchios Fresken in der Libreria des Doms in Siena 111.
— Stanza d'Eliodoro, Rom, Vatican 181.
Stanza della Segnatura, Rom, Vatican 110. 181.
— — Bilder der Rechtswissenschaft 95. 106.
— — Deckengemälde 94.
Raffael, Disputa 94 Anm. 95 f. 98. 105 f. 111.
— — Skizze dazu, Windsor 96.
— — Gewölbebogen u. Pilaster vor den Fresken 111.
— — Parnaß 97 f. 111.
— — Schule von Athen 94 bis 112.
— Orig.-Karten dazu Mailand, Ambrosiana Einschaltbild 94/95. 100. 107 ff. 112.
— Studienblatt dazu Frankfurt, Städel 100. 107.
— — Silberstiftzchg. dazu Wien, Albertina 108.
— Teppiche, Rom, Vatikan 178.
v. Ramberg, A. 204.
Rauch, Chr. 221 Anm. 3.
Rembrandt 54. 63 f. 260. 268.
— Reifephase 180.
— Schaffen als Maler u. Radierer 161.
Spätwerke 179 ff.
— Gemälde 161.
— Anastasius, Stockholm 176 Anm. 2.
— Belsazar, London, Earl of Derby 175.
Christus auf dem Meer, Boston, Mrs. Gardner-Mus. 174 Anm. 1.
— David vor Saul, Frankfurt a. M. 175.
— Doppelporträt, Dresden, Gem. Gal. 161.
— Ganymed, Dresden, Gem. Gal. 175.
— Gleichnis vom ungerechten Knecht, London, Wallace Collection 252 f.
— Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg, Petersburg 176.
— Grablegung, München, Alte Pinakothet 176.
— Grisaille Ecce Homo, London 175 f. Anm. 2.
— Grisaille Josephs Traumerzählung, Slg. Voltz 159. 175.
— hl. Familie, München, Alte Pinakothek 176 Anm. 2.
— Heimsuchung, London, Herzog von Westminster 178.
— Hochzeit Simsons, Dresden, Gem. Gal. 176. 178.
— Homer u. Dichter, Amerika 278 Anm.
— Jakobssegen, Cassel, Gem. Gal. 161.
— Johannispredigt, Berlin, K. F. M. 159. 169. 175.
Josephs Traumerzählung, Amsterdam, Slg. Six 175.
Judenbraut, Amsterdam 158.
— Kreuzabnahme, Petersburg 175.
Rembrandt, Kreuzaufrichtung, München, Alte Pinakothek 177 Anm.
— Landschaft a. d. Oldenburger Gal., Berlin, K. F. M. 258.
— Mardochai vor Ahasver u. Esther, Bayonne 175.
— Mosesfindung, Philadelphia, Slg. Johnson 161. 173.
— Mutter des unartigen Knaben, Berlin 175.
— Opferung Isaaks, München, Alte Pinakothek und Petersburg, Eremitage 175 Anm. 2.
— Petrus im Gefängnis, Brüssel, Prince de Rubempré de Mérode 174.
— Phryne, Wien, Liechtenstein 176 Anm. 2.
Raub der Proserpina, Berlin, K. F. M. 174 Anm. 1.
— Schiffsbaumeister und seine Frau, London, Buckingham-Palast 174 Anm. 1.
— Selbstbildnis, Dutuit 176 Anm. 2.
— Selbstporträt 181.
— — Paris, Slg. Schickler 176 Anm. 2.
— Simsonblendung, Frankfurt, Städel 175.
— Thomas-Wunder, Petersburg 171 Anm. 1. 175.
Tobias heilt seinen Vater, Brüssel, Hzg. von Arenberg 175.
— Tobias, Paris, Louvre 175.
— trauernder Jeremias, Petersburg, Slg. Stroganoff 176 Anm. 2.
— Radierungen 157. 161.
— — Stilentwicklung 174.
— Bettlerrad. um 1630, 176 Anm. 2.
— Hundertguldenblatt 176.
B 28 176.
B 37 175.
B 38 174.
B 44 168. 175.
B 49 171. 178.
B 50 157.
B 68, 69, 71 175.
B 73 174. 176 Anm. 2.
B 77 174 Anm. 1. 175. 176 Anm. 2.
B 90, 91. 175.
B 93 174.
B 97 175.
B 101 174 Anm. 1.
B 119 175.
B 121 174.
B 124 175.
B 152 174.
B 201 176 Anm. 2.
B 264 157.

B 271 176 Anm. 2.
Rembrandt, Zeichnungen 157 bis 178.
— — Datierung 160 f.
— — Deutung 158 f.
— — Echtheit 159 f.
— — Stilentwicklung 161—178.
Folgende Nummern nach Valentiner, Klassiker der Kunst XXXI:
14 176 Anm. 1.
15 158 Anm. 3. 176 Anm. 1.
18—20 176 Anm. 1.
31 176 Anm 1
36, 37 175 Anm. 3.
41 174 Anm. 1. 176 Anm. 2.
42 174.
43 162. 164. 165* f. 168. 170. 173. 175.
44 165. 170.
45 175 Anm. 1.
48 175 Anm. 2.
52 174 Anm. 3.
53, 55 175 Anm. 3.
56 176 Anm. 1.
60 174 Anm. 3.
62 175 Anm. 3.
67 160.
70 175 Anm. 1.
71, 81 175 Anm. 3.
82 160. 171.
83 158 f.
84 158 f.
85 159. 169. 171.
87 159 f. 169* ff. 175.
88, 89 159. 175 Anm. 3.
90 159.
91 160.
97 160. 164. 170. 174.
99 160.
103 159.
104 174 Anm. 3.
106 175.
113 171. 175.
114 174 Anm. 3. 175.
117 169 ff. 173. 176. 178.
118 169 ff. 172*f. 176. 178.
120 171. 174 Anm. 3. 175.
123 158 Anm. 2. 161. 173.
132 160. 167. 174 Anm. 3.
133 175 Anm. 1.
134 167*f. 175. 177.
137 160.
142 162*f. 171. 173. 176.
145 175 Anm. 3.
146 175 Anm. 1.
147 175 Anm. 3.
154 159. 168. 173. 175.
155—158 158 Anm. 2.
161 176 Anm. 2.
173 175 Anm. 3.
174 161.
189 176 Anm. 2.
190 174 Anm. 3.
204 165. 175.
207. 158 Anm. 2.
208 174 Anm. 3.
213 158.
215 167 f. 175.
233 176 Anm. 1.
240 160.
243 158.
247, 248 170 f. 175.
254 159.
256 175 Anm. 3.
259 168. 175. 177.
260 174 Anm. 3.
264 159. 175 Anm. 1.
265, 266 159.
268 158.
274 159. 175 Anm. 1.
275 159. 169. 171. 175.
278 164. 173 f.
279 171. 175.
285 165 f. 168. 170.
288 158 Anm. 2.
299 166 ff. 175. 177 Anm.
300 171. 178.
301 160.
302 173. 176 Anm. 1.
306 175 Anm. 3.
312 174 Anm. 3.
320 175 Anm. 3.
321 175 Anm. 1.
322 176 Anm. 1.
324 175 Anm. 3.
346 176 Anm. 1.
351 175 Anm. 1.
352 175 Anm. 3.
358 171. 173. 176.
362 175 Anm. 3.
363 174.
372 168.
378—380 158 Anm. 2.
383 160.
386 161. 173. 176.
387, 388 175 Anm. 3.
395 166. 175.
396 175 Anm. 1.
409 158 Anm. 2. 176 Anm. 1.
417 174 Anm. 3.
418 166. 170 f. 175.
419 166 f. 170. 175. 177 Anm.
420 158. 174 Anm. 3.
421 158 Anm. 2. 174 Anm. 3
422 176 Anm. 1.
425 175 Anm. 3.
434, 435 175 Anm. 1.
440 176 Anm. 1.
Rembrandt, Studienzchg. zu Josephs Traumerzählung, München, Graph. Slg., HdG 386 159.
— Kreidezchg. Kreuzaufrichtung, Vogelenzang, Slg. Teixeira de Mattos HdG 1362 177 Anm.
— Zchg. der Gefangennahme Wichmann Nr. 106. Dresden, Friedr. Aug. II. 177 Anm.
Rembrandt, Kreidezchg. Abraham u. die 3 Engel Rom, Bibl. Reale, 159.
— Zchg. Christus u. die Abgesandten des Hptm. von Kapernaum, Amsterdamer Kunsthandel 1922 159.
— Zchg. Kreuztragung, Berlin, K. K. 168. 175. 177.
— Zchg. Beweinung Christi, Berlin, K. K., (Lilienf. II 62) 163*f.
— Rötelzchg. Grablegung Christi, London 174.
— Kreidezchg. Taufe des Kämmerers, München, K. K. 174 Anm. 2.
— Nachzchgen nach fremden Vorlagen 158 Anm. 1.
— 3 Nachzchgen nach Lastman, Berlin, Paris u. Wien 174. 177 Anm.
— Nachzchg. nach Lastmans Paulus in Lystra 177 Anm.
— Rötelzchg. nach Lastmans Susanna, Berlin, K. K. 177.
— Nachzchg. nach Lastmans Josef Korn verteilend, Wien, Albertina 177 Anm.
— Nachzchg. nach Lionardos Abendmahl, Berlin, K. K. 168. 175. 177.
— Zchg. nach Lionardos Abendmahl, Dresden, K. K. 177.
— 3. Zchg. nach Lionardos Abendmahl, London, Brit. Mus. 178.
Rembrandt-Nachfolger 255.
Reni, Guido, Halbfigg. der hl. Katharina u. der hl. Barbara, Mexiko, Akad. San Carlos 153.
Renoir 68 f.
Ribera, Jakob mit der Herde Labans, Escorial 150.
— Laban mit seiner Herde, und Christus wird seiner Kleider beraubt, Mexiko, Akad. San Carlos 150.
— Traum Jakobs und Jakobssegen, Madrid, Prado 150.
Ricci, Marco 26.
— Ruinenbilder 13 f.
— Ruinenprospekt, Verst. London 1924 als Pannini 13 f*. Anm.
— Ruinenstück, Vicenza, Mus. Civico 13 Anm.
— Sebastiano u. Marco, Epitaph für Admiral Shovel 35*ff.
Ricci, Sebastiano, Staffage auf Marco Riccis Ruinenprospekt, ehem. London, Slg. White- Thomson 14* Anm.
— Staffage auf Marco Riccis

Ruinenstück, Vicenza, Mus. Civico 13 Anm.
Riccio, kniender Satyr, Wien, Kunsthist. Mus., u. Repliken 276.
— — — Bronze, Cassel, Mus. 276.
— — — 1700 bei Wilde, Amsterdam 276.
— (?), Satyrstatuette von Bronze, Cassel, Mus. 272. 274 f*.
— schlafende Schlange, Bronze, Cassel, Mus. 276.
— an ihn anschließende Bronzen, Cassel, Mus. 276.
Robert, Hubert 32.
Rollmann, Jul. 188.
Rosso, Bronzerelief am Südportal des Doms von Orvieto 137.
— Guß des Beckens auf dem Stadtbrunnen von N. u. G. Pisano in Perugia 137 Anm. 1.
Rottmann, Carl 197. 226.
— südliche Landschaften 198.
Rousseau 263.
Rubens 63. 174. 178.
— Raub der Proserpina u. Gastmahl des Tereus, Madrid, Prado u. Mexiko, Akad. San Carlos 154.
Ruisdael, I. v., Werke 5.

Salviati, Handzchg., Berlin K. K. 279*f.
De Santis u. Specchi, Scala di Spagna, Rom 22.
Sassoferrato, Mad. mit Kind Mexiko, Akad. San Carlos, 153.
Schick 185. 220. 225 Anm.
Schirmer, J. W. 188. 194 ff. 200.
— Ansicht von Civitella, Düsseldorf, Akademie 195. 233. 238.
— in Basel ausgestellte Bilder 238.
— Studien aus Olevano, Düsseldorf, Akademie 195. 233 f.
Schirmer-Schüler 211. 219. 221. 232 ff.
Sebastiano, Chrysosthomusaltar 64.
— Madonna, Paris, Louvre 64.
Seghers, Gerard, Anbetung der Könige, Brügge, U. L. F., und Mexiko. Akad. San Carlos 154.
Seghers, Hercules, Gemälde u. Radierungen 255—265.
Alpenlandschaften 257 f.
— Alpental, Amsterdam, Rijksmus. 256* f.
— Ansicht vom Städtchen Rheenen, Berlin, K. F. M. 261.
Seghers, Ansicht von Brüssel, Berlin, v. Kühlmann 259*f. 265.
— Darstellungen aus dem südl. Brabant u. den Ardennen 257.
— Flußtal, holländ. Kunsthandel 264*f.
— Gebirgslandschaft, Florenz, Uffizien 257.
— Hochalpental, Holländ. Privatbes. 258*f.
— Hochtal, Haag, Hofst. de Groot 257.
— Landschaft, Berlin, de Burlet 265.
— Landschaft, Berlin, J. Simon 257.
— Landschaft, Haag, Dr. Bredius 257.
— Landschaft, London, Speyer 265.
— Landschaft mit Ruine, Philadelphia, Slg. Johnson 265.
— Landschaftszchg., Berlin, K. K. 258.
Nordische Landschaft, Berlin, v. Kühlmann 260*f.
— Öde Landschaft, Wiesbaden, Dr. Hülsemann 261*f.
Rad. Wasserfall 257.
— Sumpfige Flachlandschaft, Berlin, K. F. M. 262*f.
Sodoma 111 f.
— Deckendekoration der Camera della Segnatura, Rom, Vatican. Stanzen 110.
— Selbstbildnis der Benedikt-Fresken, Kloster Monte Oliveto 110.
Solimena 9.
Specchi u. De Santis, Scala di Spagna, Rom 22.
Syrlin d. Ä. 48.

Tardieu, N., Stiche in Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Terborch 180.
Thiersch, Ludwig 184. 186 f. 216.
— Studien einer Reise nach Sorrent, Capri u. Sizilien 1851 187.
— Studien von einem Ausflug nach Veji 1851 186.
— Zchg. Landschaft mit zeichnenden Freunden 186.
Thoma, Hans 188. 225. 232.
Tiepolo 10 Anm. 18.
— Staffage dreier Idealveduten, Petersburg, ehem. Slg. E. Cavos 40.
— (?) Altarbild mit hl. Antonius u. zwei Heiligen, Venedig, Com. A. dal Zotto 40.
Tiepolo, Offene Bogenhalle mit festl. Mahl, Venedig, Mus. Civico 40.
— Vier Darstellungen a. d. Leben Christi, Genua, Pal. Bianco, 40.
Tiepolonachfolger 38.
Tintoretto 63 f.
Tizian 63 f.
— Ariost, Cobham Hall, Earl of Darnley 178.
— Assunta, Venedig, Akademie 178.
— himmlische u. irdische Liebe, Rom, Gal. Borghese 64.
— Spätwerke 179.
Tomas Cal'Istus, Bronzemedaille des Callistus, Berlin, K. F. M. 273 f.
Trevisani 9.

Uccello, Porträt Donatellos 111.

Vaccaro, Andrea, Hl. Gregor u. hl. Emidius, Mexiko, Akad. San Carlos 153 f.
Valeriani, Dom. u. Gius., Werke für Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Valeriano, Pierio, Hieroglyphica 280.
Vanvitelli, Gasparo 32.
— Veduten 6.
Vermeer van Delft, Jan 251 bis 255.
— Allegorie des N. T., Haag, Mauritshuis 255.
— Bad der Diana, Haag, Gal. 253.
— Bildnis einer jungen Frau, Budapest, Mus. 251.
— Brustbild eines jungen Mädchens, Brüssel, Hzg. von Arenberg 251.
— Brustbild eines jungen Mädchens, Haag, Mauritshuis 251.
— Christus bei Maria u. Martha, Glasgow, Slg. Coets 253.
— Gleichnis vom ungerechten Knecht, Berlin, Bottenwieser 252ff.* 255.
— Junges Mädchen, New York, Joseph Duveen 251 ff.*
— junges Paar beim Wein, Braunschweig, Gem. Gal. 252.
— Konzert, Boston, Gardner mus. 255.
Konzert, Windsor Castle 255.
— Liebesbrief, Amsterdam, Rijksmus. 255.
— Porträt einer jungen Frau, Cincinnati, Edwards 251f.*
— Schlafendes Mädchen, New York, Metropolitan Mus. 255.

Vermeer van Delft, Jan, Soldat mit seiner Equipierung, London, Kunsthandel 255.
Veronese 68 f.
Vicentini 38. 40.
Vischer, Hermann 66.
Vischer, Peter, Sebaldusgrab 66.
Vischer, Peter d. J. 66.
Visentini, Antonio 25.
— graphische Wiedergaben von Bildern Gio. Ant. Canals 10. 12.
Vliet, J. J., Rad. Lot und seine Töchter 176 Anm. 2.

Weenix, röm. Veduten 4.

Witte, Emanuel de, Kircheninterieurs 5.

Zanetti, Stiche 64.
Zucarelli, Franc., Staffage auf 2 Idealved. Bellottos, Parma, Galerie 25 Anm.
Zugno, Francesco, Gemäldeverzeichnis 40.
— figure auf Battagliolis architettura 38.
— Ideale Parkansicht, Mailand, Slg. Chiesa 37*.
— Kartenspieler Gesellschaft im Garten, Berlin, Kunsthandel 1924 38*. 40.

Zugno, Staffagefiguren auf Battagliolis Bildern 38.
— Staffagen auf Battagliolis Veduten (Verzeichnis) 40.
— Tod der Kleopatra, Nervesa, Villa Berti 39*. 40.
Zurbaran, Francisco de, Christus in Emmaus, Mexiko, Akad. San Carlos 150f.*
großfig. Hlgenbilder, Cadiz, Sevilla u. a. O. 151.
— hl. Augustin und hl. Johannes von Gott 151f.*
— hl. Hugo, Cadiz, Mus. 151.

II. ORTSVERZEICHNIS

Abydos, Aha-Grab, Elfenbeintäfelchen 74 f*.
Amiens, Kathedrale, Westportal, Marienkrönung 56*. 58*. 59.
— — — Marmousets 57*f. 59*. 60*.
Amsterdam, Rijksmus., Rembrandt, Judenbraut 158.
— — Seghers, Alpental 256*f.
— — Vermeer van Delft, Liebesbrief 255.
— Rembrandt, Zchg. Auszug Lots (36) 175 Anm. 3.
— — — Zchg. Josephs Brüder bitten Jakob um Benjamin (117) HdG 1160 169 ff. 173. 176. 178.
— — — Zchg. Jakob segnet Josephs Söhne (120) HdG 1161. 171. 174 Anm. 3. 175.
— — — Zchg. Der Engel verläßt das Haus des Tobias (256) 175 Anm. 3.
— — — Zchg. Der barmh. Samariter stützt den Verwundeten (372) HdG 1171. 168.
— — — Zchg. Auferweckung der Tochter des Jairus (417) HdG 1169 . 174 Anm. 3.
— Mus. Fodor, Rembrandt, Zchg. Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht (55). 175 Anm. 3.
— — — Zchg. Heilung des alten Tobias (247) HdG 1215. 170 f. 175.
— J. Goudsticker, Seghers, Flußtal 264*f.
— Slg. v. d. Heydt, Steinrelief der Han-Periode 81.
— F. Muller, Rembrandt, Zchg. Enthauptung Joh. d. T. (279) 171. 175.

Amsterdam, Rijksmus., Rembrandt, Zchg. Christus bei Maria u. Martha (395) 166. 175.
- Slg. Reynst 277 f.
— J. Six, Rembrandt, Zchg. Josephs Traumerzählung (87) HdG 1231. 159 f. 169*ff. 175.
— Wilde 1700, Riccio, kniender Satyr 276.
— Kunsthandel 1922, Rembrandt, Zchg. Christus und die Abgesandten des Hptm. von Kapernaum 159.
Apsley House, Pannini, Piazza di Spagna 12 f.
Augsburg, Mus., Meister von St. Severin, Passionsfolge 115 ff.

Bamberg, Domskulpturen 55 f.
— Adamspforte 60 f.
— Fürstenportal 61.
— Heimsuchung 61 f. Anm. 1.
Bari, Mus., Silberschale aus Tarent 113.
Basel, K. K., Böcklin, Gebirgsstudie, frühe röm. Zeit 219*.
— Mus., Böcklin, Gebirgssee 1848—50 196.
— — — Wettertannen im Jura um 1849, 196 *f.
— — — Rheintal bei Sonnenuntergang 1850 (B—V 47a) 184. 190. 197 f*. 200. 226 f. 231.
— — — Entwurf in Blei 1851 185 f. 202*.
— — — Entwurf in Blei 1851 185 f. 203*.
— — — 4 kleine Entwürfe in Breitformat mit Blei 1851 186. 190. 201. 204.
— — — Tal der Egeria, Eichenwäldchen Nr. 10 188. 235*.
Basel, K. K., Böcklin, Monte Gennaro 1850/51 Nr. 14? 211*.
— — Calame, Waldbild 202.
— früher A. v. Ramberg, Böcklin, Ölstudie um 1853/55 204. 206 *.
— Dr. Reinhardt, Böcklin, kleine Studie 211.
— Sarasinsches Gartenhaus, Böcklin, Gang nach Emaus 204.
— Privatbes., Böcklin, Juralandschaft bei Oltingen 1844 210* 238.
— — — Studie 1845 Eptingen 212*.
— — Herbstl. Wald, Ölskizze, Ddf 46, jetzt Südamerika 192*. 194. 238.
— — Böcklin, Ölstudie a. d. Jura um 1846 (jetzt Südamerika) 193 *f. 238.
— — Schweizersee 1846 194*.
— — Heidelandschaft 1849 195*. 197.
— — — Landschaft um 1849 197.
— — — Düne mit Föhren. 1850 (B—V Nr. 47 b) 197*. 226.
— — — Abhang am Nemisee 1851 186 f. 190 f. 201*—204. 211. 216. 228—231.
— — Abend im Albanergeb. 1851, für Bürgermstr. Sarasin 187. 190 f. 199*. 200*—203. 211. 213. 216. 224 Anm. 1 228—232.
Basler Ausstellung 1925/26, Böcklin, Originale aus Bas-

ler u. Leipziger Besitz 188. 190. 211.
Bayonne, Rembrandt, Mardochai vor Ahasver u. Esther 175.
Beauvais, Kathedrale 247.
Berlin, Museum, Amphiaraos-Vase 81.
— Denkstein aus der 19./20. Dynastie 78*f. 85. 87. 93.
— — (Nr. 2079) Pfeilerrelief Sethos I. 86.
— — Relief aus Abusir 80.
— Mus. Nr. 2060, 2061. Stuckmalereien: Königin Ne-fret-ere und Amenophis I. 88.
— Bibl. der Museen, Ms. de Sculpturis in Museo. Vendrameno 1627, Faustinakopf u. Reliefporträts 278.
Berlin, K. F. M., Giorgione, Bildnis 63.
— — Multscher, Wurzacher Altar 49.
— — Albert van Ouwater, Erweckung des Lazarus 145.
— — Rembrandt, Johannispredigt 159. 169. 175.
— — — Landschaft a. d. Oldenburger Gal. 258.
— — — Raub der Proserpina 174 Anm. 1.
— — Seghers, Ansicht vom Städtchen Rheenen 261.
— — — Sumpfige Flachlandschaft 262* f.
— — Passionsdiptychon 244.
— — Bronzemedaille des Callistus 273 f.
— K. K., Botticelli, Dante-Zyklus 99.
— — Salviati, Handzchg. 279*f.
— — Rembrandt, Zchg. Beweinung Christi (Lilienf. II 62) 163*f.
— — — Zchg. Kreuztragung 168. 175. 177.
— — — Rötelzchg. nach Lastmanns Susanna 177.
— — — Nachzchg. nach Lionardos Abendmahl 168. 175. 177.
— — — Mutter des unartigen Knaben 175.
— — Rembrandt, Zchg. Elieser u. Rebekka am Brunnen (53) 175 Anm. 3.
— — — Zchg. Jakobs Traum (70) 175 Anm. 1.
— — — Zchg. Jakob u. der blutige Rock Josephs (97) HdG 29 160. 164. 170. 174.
— — — Zchg. Opfer Manoahs (134) HdG 31 167*f. 175. 177.
Berlin, K. F. M. Rembrandt, Zchg. Boas überrascht Ruth beim Ährenlesen (146) 175 Anm. 1.
— — — Zchg. Boas erlaubt Ruth Ähren zu lesen (147) 175 Anm. 3.
— — — Zchg. Tod Goliaths (154) HdG 137 159. 168. 173. 175.
— — — Zchg. Jonathan tröstet David (157) HdG 33 158 Anm. 2.
— — — Zchg Judith mit ihrer Dienerin (213) (Sarah führt Hagar Abraham zu) HdG 18 158.
— — — Zchg. Susanna und die beiden Alten (259) HdG 44 168. 175. 177.
— — — Zchg. Studie zur Predigt Joh. d. T. (274) HdG 158 159. 175 Anm. 1.
— — — Zchg. Studie zur Johannispredigt (275) HdG. 85 159. 169. 171. 175.
— — — Zchg. Mariä Verkündigung (288) HdG 47 158 Anm. 2.
— — — Zchg. Anbetung der Könige (299) HdG. 48 166ff. 175. 177 Anm.
— — — Zchg. Darstellung im Tempel (312) HdG 1101 174 Anm. 3.
— — — Zchg. Hlge Familie (321) 175 Anm. 1.
— — — Zchg. Christus, Kranke heilend (409) HdG 56 158 Anm. 2. 176 Anm. 1.
— — Seghers, Landschaftszchg. 258.
— Nat.-Gal., Böcklin, Baumstudie 211.
— — — Felswand im Sabinergebirge (Nr. 8) 188 f. 233. 238.
— — — Berghang bei Formia (Gaëta) Nr. 22, 188 ff. 198. 202. 224 Anm. 2. 231ff. 236 ff.
— — — Sta. Scolastica bei Subiaco Nr. 24 184. 188. 214*. 223 f. 233—236. 238.
— — — Monte Solaro auf Capri Nr. 30 184. 187 ff. 216 ff. 227*. 232 f. 238.
— — Franz-Dreber, Zchgn. 186
— Kronprinzenpalais, Manet, Fliederstrauß 63.
— Ed. Arnhold, Böcklin, Prometheus 187.
— Bottenwieser, Vermeer van Delft, Gleichnis vom ungerechten Knecht 252 ff*. 255.
Berlin, de Burlet, Seghers, Landschaft 265.
— Paul Cassirer, Rembrandt, Zchg. Juda u. Thamar (103) HdG 789 159.
— — — Zchg. Auferweckung der Tochter des Jairus (419) 166 f. 170. 175. 177 Anm.
— Gymnasium zum Grauen Kloster, Canaletto (Moretti ?) vier venezian. Ansichten 26.
— A. Guarneri, Battaglioli, Ansicht eines Gartenparterres, 40.
— M. Kappel, Rembrandt, Zchg. Der Engel erscheint Manoah u. seiner Frau (132) 160. 167. 174 Anm. 3.
— — — Zchg. Daniel legt den Traum Nebukadnezars aus (208) 174 Anm. 3.
— v. Kühlmann, Seghers, Nordische Landschaft 260* f.
— — — Ansicht von Brüssel 259* f. 265.
— R. Oppenheim, Guardi, Gio. Ant., Bajazet vor Tamerlan 41* f.
— Paul v. Schwabach, Guardi, Gio. Ant., Ridotto 42* f.
— — Rembrandt, Zchg. Alter mit Turban (264) 159. 175 Anm. 1.
— J. Simon, Seghers, Landschaft 257.
— W. R. Valentiner, Rembrandt, Zchg. Isaak u. Rebekka (243. Tobias u. Sarah ?) 158.
— — — Zchg. Christus u. der Satan (440) 176 Anm. 1.
— Wedekind, Böcklin, Wandfeld 212. 233.
— Privatbesitz, Guardi, Gio. Ant., Maria Immaculata 44*f.
— Kunsthandel 1924, Zugno Francesco, Kartenspieler-Gesellschaft im Garten 38*. 40.
— — 1925, Guardi, Gio. Ant., Crassus plündert den Tempel 45.
— — Böcklin, Am Waldrand u. Baumstudie, 1853 212.
— — — Studie aus dem Albanergebirge Nr. 5 188. 215*. 223 f.
— — — Wald bei Genzano Nr. 12 188. 213. 231*.
— — — Capri mit den Faraglioni Nr. 29 184. 188 f. 216 ff. 226*. 232 f.
— Verstg. Henrici 1920, Böcklin, Studie aus Frascati 1851 187.
Bonn, Mus., Meister der Ursula-

Legende, Zyklus der Ursula-Legende 116 f.
Bonn, Mus., Meister von St. Severin, Passionsfolge 115 ff.
— Slg. Virnich, Meister von St. Severin, Porträt 117.
Boston, große Bronzeschüssel 113.
— Meister von St. Severin; Kreuzigungstriptychon 115 ff.
— Mrs. Gardner-Mus., Rembrandt, Christus auf dem Meer 174 Anm. 1.
— — Vermeer van Delft, Konzert 255.
Boulogne-sur-Mer, Städt. Mus., Lastmann, Laban sucht die Götzen bei Rahel 158.
Braunschweig, Giorgione, Selbstbildnis 64.
— Vermeer van Delft, junges Paar beim Wein 252.
Bremen, Kunsthalle, Rembrandt, Zchg. Haman vor Ahasver u. Esther (204) 165. 175.
— — Böcklin, Apenninenkette, Nr. 15 188. 193. 218*.
Brescia, Mus. Civico, Glasporträt 283.
— S. M. dei Miracoli, Zugno, Franc., Tod des hl. Joseph 40
Brügge, Malerei 115.
— Memling, Johannesaltar 146.
— U. L. F., Gerard Seghers, Anbetung der Könige 154.
Brüssel, Gebetbuch des Herzogs v. Berry, Mad. des Widmungsbildes 245.
— Mus,. Jan van Coninxloo, hl. Sippe 146 f.
— — David, Bildnis Marats 154.
— — Quinten Massys, hl. Sippe 146.
— Herzog von Arenberg, Rembrandt, Tobias heilt seinen Vater 175.
— — Vermeer van Delft, Brustbild eines jungen Mädchens 251.
— Prince de Rubempré de Mérode, Rembrandt, Petrus im Gefängnis 174.
Budapest, Mus., Vermeer van Delft, Bildnis einer jungen Frau 251.
— — Giorgione, Broccardo 64.

Cadiz, Mus., Zurbaran, hl. Hugo 151.
Caen, St. Étienne 246.
— — Fassade 247.
Casamari, Abtei 135.
Cassel, Gem. Gal., Rembrandt, Jakobssegen 161.
— Mus., Antikenfälschungen u. -Nachbildungen 265—283.
Cassel, Mus., Augustus u. Livia 271 f.* 273. 278.
— — ägypt. Pantheon 268 f.* 270. 277.
— — bronzener Pfau 266.
— — Faustina, Marmorkopf a. Slg. Vendramin 278*.
— — frühchristl. Goldgläser 281 ff.
— — Homerbüste, Marmor 278 Anm.
— — Hygea 266* f. 277.
— — Hygieia 267.
— — irdene Lampen aus den Katakomben 281.
— — Isische Tafeln 268*. 270 f.
— — Kupfertafel mit Bronzen 270.
— — zwei Marmorköpfe 272.
— — Medaille des Callistus 271 ff.* 274 f.
— — Osiris a. Slg. Reynst 276*ff.
— — Römerstatue mit Kopf des Septimius Severus 273.
— — Riccio, knieender Satyr, Bronze 276.
— — Satyrstatuette aus Bronze, von Riccio? 272. 274 f.*
— — Riccio, schlafende Schlange, Bronze 276.
— — Bronzen, die an Riccio anschließen 276.
Castelfranco, Giorgione, Madonna 63.
Chartres, ältere Skulpturen 62 Anm. 1.
— Königsportal, zwei Königsköpfe 62 Anm. 1.
— Mittelportal der Westfassade 60.
— Passionsfenster der Westwand 132.
— Fenster mit Wurzel Jesse 132.
— Querhausskulpturen 59—62.
— Südtransept, Thomas 62 Anm. 1.
Château-Chalon, Portal 60.
Chatsworth, Memling, Mad. mit Hlgen. u. Stiftern 146.
— Hzg. v. Devonshire, Rembrandt, Zchg, David auf dem Sterbebett (174) HdG 830 161.
Cincinnati, Edwards, Vermeer van Delft, Porträt einer jungen Frau 251f.*
Cività Castellana, Dom, Kosmatenmosaiks der Fassade 119.
Cobham Hall, Earl of Darnley, Tizian, Ariost 178.

Darmstadt, Mus., Böcklin, Federzchg. Ariccia 229.
Dijon, Portal 60.
Dresden, Gem. Gal. Nr. 581, 583—586, Veduten von Gio. Ant. Canal 15 Anm.
— — Canal, Gio. Ant., S. S. Giovanni e Paolo, Venedig 18 Anm. 1.
— — Rembrandt, Doppelporträt 161.
— — — Ganymed 175.
— — — Hochzeit Simsons 176. 178.
— K. K., Rembrandt, Zchg. nach Lionardos Abendmahl 177.
— — — Zchg. Laban sondert die Böcke u. Ziegen (82) 160. 171.
— — — Zchg. Laban sucht die Götzen bei Rahel (84) HdG 237) 158 f.
— — — Zchg. Opfer Manoahs (133) 175 Anm. 1.
— — — Zchg. die Sumamitin vor Elisa (189) 176 Anm. 2.
— — — Zchg. Tobias erschrickt vor dem Fisch (233) 176 Anm. 1.
— — — Kopie, Zchg. Tobias nimmt den Fisch aus (240) HdG 208 160.
— — — Zchg. Susanna und die beiden Alten (260) 174 Anm. 3.
— — — Zchg. Beschneidung (306) 75 Anm. 3.
— — — Zchg. Maria mit dem Kinde (322) 176 Anm. 1.
— — — Zchg. Abschied des verlorenen Sohnes (383) HdG 217 160.
— — — Zchg. Auferweckung des Lazarus (420) 158. 174 Anm. 3.
— Landesbibl., Brief Winckelmanns 155 f.
— Friedr. August II., Rembrandt, Zchg. Sarah führt Hagar zu Abraham (14) 176 Anm. 1.
— — — Zchg. Lot und seine Töchter (43) HdG 289 162. 164. 165*f. 168. 170. 173. 175.
— — — Zchg. Isaak segnet Jakob (67) HdG 290. 160.
— — — Zchg. Joseph wird von seinen Brüdern in die Grube geworfen (91) HdG 291 160.
— — — Zchg. Gefangennahme (Wichmann Nr. 106) 177 Anm.
Dublin, Harris u. Sinclair (ehem.) Canal, Gio. Ant. röm. Idealansicht 23.

Düsseldorf, Akademie, Schirmer Ansicht von Civitella 195. 233. 238.
— — — Studien aus Olevano 195. 233 f.
Dutuit, Rembrandt, Selbstbildnis 176 Anm. 2.

Escorial, Hieronymus Bosch, Bilder, darunter Höllenfahrt Christi 148.
— Ghirlandajo-Werkstatt, Codex 274.
— Ribera, Jakob mit der Herde Labans 150.

Florenz, Arch. Mus., Relief Sethos I. 87.
— — Gemmenslg. 156.
— Baptist., 2. Tür, Ghiberti, Relief Königin von Saba bei Salomo 99. 106.
— Kunsthandel 1884, Canal, Gio. Ant., oder Bellotto ?, Scala di Spagna, Rom 19*. 21 ff.
— Pal. Pitti, Giorgione, Konzert 64.
— — Raffael, Mad. della Sedia 178.
— San Lorenzo, Donatello, Kanzeln 181.
— S. M. Novella, Duccio, Madonna 140.
— Uffizien, Canal, Gio. Ant., Canal grande von Pal. Balbi 15. 17*.
Ghirlandajo, Aufnahme des Konstantinsbogens 274.
— — Giorgione, zwei Bilder 63.
— — — Gattamelata 64.
— — Lys, Jan, Venus spiegelt sich im Schild des Mars 154.
— — Memling, Madonna 146.
— — Seghers, Gebirgslandschaft 257.
Frankfurt, Staedel, Dirk Bouts (?) Tiburt. Sibylle u. Kaiser Augustus 145.
— — Rembrandt, David vor Saul 175.
— — — Simsonblendung 175.
— — — Zchg. Lot (42) HdG 324 174.
— — — Zchg. Joseph deutet Pharao Träume (114) HdG 326. 174 Anm. 3. 175.
— — — Zchg. Jonathan tröstet David (156) HdG 325 158 Anm. 2.
— — — Zchg. Christus u. der Satan (351) 175 Anm. 1.
— — Böcklin, zwei kleine Stücke 212.
— — Raffael, Studienblatt zur Schule von Athen 100. 107.
Frauenberg, Meister der Ursula-Legende, Triptychon 115 ff.

Genua, Pal. Bianco, Zugno, Franc. (Tiepolo ?), Vier Darstellungen a. d. Leben Christi 40.
Glasgow, Giorgione, Adultera 64.
Goodwood, Canal, Gio. Ant., Rialtobrücke und Canalgrande 11.
Grenoble, Mus., Triptychon 243 Anm.
Guadalajara, Dom, Murillo, Immaculata Concepcion 152.

Haag, Dr. Bredius, Rembrandt, Zchg. Josephs Traumerzählung (90) HdG 1242 159.
— — Seghers, Landschaft 257.
— Hofst. de Groot, Rembrandt, Zchg. Isaak segnet Jakob (62) 175 Anm. 3.
— — — Zchg. die Findung Moses (123) HdG 1251 158 Anm. 2. 161. 173.
— — — Zchg. Gefangennahme Simsons (142) 162*f. 171. 173. 176.
— — — Zchg. Ruth u. Naemi (145) 175 Anm. 3.
— — — Zchg. Jonathan tröstet David (158) HdG 1256 158 Anm. 2.
— — — Zchg. die Sunamitin vor Elisa (190) HdG. 1259 174 Anm. 3.
— — — Zchg. Anbetung der Könige (302) HdG. 1268 173. 176 Anm. 1.
— — Seghers, Hochtal 257.
— Mauritshuis, Vermeer van Delft, Allegorie des NT. 255.
— — Bad der Diana 253.
— — Brustbild eines jungen Mädchens 251.
— Slg. Wassenaer-Obdam 271 ff. 275. 277 f.
Haarlem, F. Königs, Rembrandt, Zchg. Auferweckung der Tochter des Jairus (418) 166. 170 f. 175.
— Teyler — Mus., Rembrandt, Zchg. Verstoßung der Hagar (18) 176 Anm. 1.
— — — Zchg. Christus lehrend (363) HdG 1319 174.
— — — Zchg. Rückkehr des verlorenen Sohnes (388) 175 Anm. 3.
— — — Zchg. Christus bei Maria u. Martha (396) 175 Anm. 1.
Halle, C. Bilfinger, Canal, Gio. Ant., Prospekt mit Ansicht Paduas 23 f*.
Hamburg, Kaiser, Böcklin, Ruinenbild 212. 224 Anm. 1.
— Kunsthalle, Rembrandt, Zchg. Hagar u. Ismael in der Wüste (31) 176 Anm. 1.
— — Böcklin, Kolosseum 1851 204 f. 207*. 211. 213. 223*.
— — — Tennikonbild 211. 213*. 226.
Hampton Court, Canal, Gio. Ant. Colosseum 11.
Hannover, Kestnermus., Bleiabschlag der Medaille des Callistus 273.
— Mus., Böcklin, kleine Landschaft 211.
Hierakonpolis, Wandmalerei 71.
Hildesheim, St. Michael 250.
Hildesheimer Silberfund 113.
Holkham Hall, Weingartener Hs. 55.
Howard Castle, Canal, Gio. Antonio, venezian. Veduten für den Earl of Carlisle 10 f.

Kairo, Dorfschulze 81.
— Ranofer-Figur 81.
Kingston, Lacy, Giorgione, Urteil Salomos 63 f.
Köln, spätroman. Kirchen 249.
Kölner Malerschule 114—118.
— St. Severin, Meister von St. Severin, zwei Heiligentafeln 117.
— — — Severins-Zyklus 116 f. Anm. 8.
— Wallraf-Richartz-Mus., Meister von St. Severin, Acht weibl. Hlge. 117.
— — — Anbetung der Könige 115 ff.
— — — Jüngstes Gericht 115.
— — — Passionsfolge 115 ff.
— — — Pilatusbild 115.
— — Meister der Ursula-Legende, Frauenporträt 117.
— — — Maria im Kreise weibl. Hlgen. 117.
— — — Stigmatisation des hl. Franziskus 117 Anm. 8.
— — — (Schulkreis des Geertjen ?), Kreuzigung 117 Anm. 8.
— früher bei Prof. Niessen, Böcklin, Nervaforum 204 f. 208*.
— Kunsthandel 1925, Böcklin, zwei Ölbilder 183. 188. 193. 212.
Darunter Monte Cavo 184. 188 f. 224 Anm. 2.
und Motiv an der Via Appia zwischen Itri u. Formia 188.
— — Böcklin, Colosseum 1851, 213. 222*.

Kölner Kunsthandel, Böcklin, Am Waldrand u. Baumstudie, 1853 212.
Kom-el-achmar, Wandmalerei 71.
Konstanz, hl. Grab 56.
Kremsmünster, Diptychon 243 f.

Laon, Kathedrale 247.
Leipzig, Mus., Böcklin, Landschaft am Tiber 1852/53 (aus Klingers Besitz) 204 f*. 211. 229.
— — Marieschi, Michele, Küstenlandschaft 27*.
— Slg. Kippenberg, Winckelmann-Briefe 155.
— Slg. Platky, Zugno, Franc. Tod der Kleopatra 40.
London, Brit. Mus., Diptychon 242.
— — Diptychon mit Wappen eines Bischofs von Exeter (1327—58) 240.
— — Elfenbeintafel, Köchlin Kat. Nr. 58 243.
— — — — Kat. Nr. 876 241.
— — Canal, Gio. Ant, Zeichnungsfolge 20 Anm.
— — Canal, Gio. Ant. Zchgen. der venezian. Feste 28 f.
— — Rembrandt, Zchg. nach Lionardos Abendmahl 178.
— — — Grisaille Ecce Homo 175 f. Anm. 2.
— — — Rötelzchg. Grablegung Christi 174.
— — — Zchg. Verstoßung der Hagar (20) 176 Anm 1.
— — — Zchg. Lot u. seine Töchter (41) 174 Anm. 1. 176 Anm. 2.
— — — Zchg. Opferung Isaaks (48) 175 Anm. 2.
— — — Zchg. Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht (56) 176 Anm. 1.
— — — Zchg. Josephs Traumerzählung (89) HdG 923 159. 175 Anm. 3.
— — — Zchg. Maria mit dem Kinde (320) 175 Anm. 3.
— — — Zchg. hl. Familie (324) 175 Anm. 3.
— — — Zchg. der Verwundete wird in die Herberge getragen (379) HdG 885 158 Anm. 2.
— — — Zchg. Der verlorene Sohn (387) 175 Anm. 3
— — — Zchg. Christus wandelt auf dem Meer (425) HdG 882 175.
— — Tombeaux des Princes etc. Stichwerk 1741 36 Anm. 2.
— Nat.-Gal., Canal, Gio. Ant., Scuola di Carità 18 Anm. 1.
London, Nat.-Gal., Giorgione, Anbetung der Könige 63.
— — — Ariost 64.
— Buckingham-Palast, Rembrandt, der Schiffsbaumstr. u. seine Frau 174 Anm. 1.
— Allendale, Giorgione, Anbetung der Hirten 63.
— Benson, Giorgione, hl. Familie 63.
— Earl of Dalhousie, Rembrandt Zchg. Opfer Manoahs (137) 160.
— Earl of Derby, Rembrandt, Belsazar 175.
— Henry Oppenheimer, Rembrandt, Zchg. Alter mit Turban (266) HdG 986 159.
— Hzg. von Westminster, Rembrandt, Heimsuchung 178.
— Kunsthandel 1925, Carlevaris, Luca, Blick auf die Riva degli Schiavoni 7*.
— Kunsthandel, Vermeer van Delft, Soldat mit seiner Equipierung 255.
— Speyer, Seghers, Landschaft 265.
Verst. 1924 (ehem. Slg. White-Thomson), Pannini?, Ricci, Marco, Ruinenprospekt mit Staffage von Seb. Ricci 13f.* Anm.
Victoria and Albert Mus., Diptychon aus Soissons 243f.
— — Diptychonflügel der Slg. Salting 243.
— Wallace Collection, Diptychon 242 f.
— — Rembrandt, Gleichnis v. ungerechten Knecht 252 f.
Lyon, Slg. Baboin, Diptychon 242.
— — Elfenbeintafel, Köchlin Kat. Nr. 57 243.

Madrid, Acad. de S. Fernando, Luis de Morales, Pietà 150.
Madrid, Prado, Carreño, Bildnis der Mariana de Austria 151.
— — Giorgione, Altar 63.
— — Murillo, unbefleckte Empfängnis 152.
— — Ribera, Traum Jakobs u. Jakobssegen 150.
— — Rubens, Raub der Proserpina u. Gastmahl des Tereus 154.
Magdeburg, Domskulpturen 56. 248.
— Hl. Grab (Gedächtniskap.) 248.
— Dommus., Kopf eines Hirten 248.
— Otto-Denkmal 56.
Mailand, Ambrosiana, Rafiael, Orig.-Karton zur Schule von Athen, Einschaltbild 94/95. 100. 107 ff. 112.
— S. Maria delle Grazie, Leonardo, Abendmahl 103. 159. 168. 175. 177.
— Slg. Chiesa, Battaglioli und Franc. Zugno, zwei Idealveduten 37*. 40.
— Senator Albertini, Canal, Gio. Ant., Architekturstück mit Pantheon 23.
Mainz, Dom, ehem. Westlettner 58*f. 242.
— — Grabstein des Siegfried von Eppstein 56.
— Diözesanmus., Mad. der Fuststraße 56.
Marburg, Elisabethkirche 248 f.
Meißener Domskulpturen 58.
Mexiko, Akad. San Carlos 144—154.
— Niederl. Meister, 1450—60, Erweckung des Lazarus 144 f*f.
— Nachzügler der Memling-Werkst., Halbfig. der Maria mit Kind 146 f*.
— Art des Quinten Massys, Hlge Sippe 146 f.
— Werkst. des Quinten Massys, Christus am Kreuz 147 f.
— — Antwerpener Schule, 1. Viertel 16. Jh., Halbfig. der Madonna 148 f*.
— Hieronymus Bosch, Christus in der Vorhölle 148.
— Niederländer, 1. Drittel 16. Jh., Christus erscheint seiner Mutter 148.
— Oberdeutsch um 1520, Flügelaltar mit Erschaffung Evas, Sündenfall u. Vertreibung aus dem Paradies 148 f.
— Luis de Morales, Pietà 150*.
— — Jusepe Ribera, Laban mit seiner Herde, und Christus wird seiner Kleider beraubt 150.
— Franc. de Zurbaran, Christus in Emmaus 150 f*.
— Zurbaran, hl. Augustin und hl. Johannes von Gott 151f*.
— Don Juan Carreño de Miranda, Bildnis der Mariana de Austria 151. 153*.
— Esteban Murillo, Joh. d. T., hl. Sebastian u. hl. Johann von Gott 152 f.
Mateo Cerezo (?), zwei Stilleben 152.
— José del Castillo, Brustbild des hl. Franz v. Assissi 153.

Mexiko, Werkst. des Cima da Conegliano, Halbfig. der Mad. 153.
— Leonardo (? Giov. Pedrini), Halbfig. der geistl. u. weltl. Tugenden 153.
— Bronzino-Pontormo-Schule, Maria mit Kind 153.
— Guido Reni, Halbfigg. der hl. Katharina u. der hl. Barbara 153.
— Bolognes. Schule 17. Jh., Chr. erscheint dem hl. Ludwig Gonzaga 153.
— Giov. Lanfranco nahestehend Krönung Mariä 153.
— Sassoferrato, Mad. mit Kind 153.
— Andrea Vaccaro, hl. Gregor u. hl. Emidius 153 f.
— Rubens, Raub der Proserpina u. Gastmahl des Tereus 154.
— Gerard Seghers, Anbetung der Könige 154.
— Jan Lys, Venus spiegelt sich im Schild des Mars 154.
— Franz. Schule, Bildnis Marats 154.
— Ingres, Joh. d. T. 154.
— Friedr. Overbeck, Verkündigung u. Begegnung 154.
Monte Oliveto, Kloster, Sodoma, Selbstbildnis der Benedikt-Fresken 110.
München, Alte Pinakothek, Carreno, Bildnis der Mariana de Austria 151.
— — Meister von St. Severin, Passionsfolge 115 ff
— — Memling, Anbetung der Könige 146.
— — Rembrandt, Opferung Isaaks 175 Anm. 2.
— — Rembrandt, Grablegung 176.
— — Rembrandt, hl. Familie 176 Anm. 2.
— — Rembrandt, Kreuzaufrichtung 177 Anm.
— — Zugno, Franc., Opfer der Iphigenie u. Gegenstück 40.
— Bayr. Nat. Mus., Münzpokal vor 1540 a. d. Silberkammer 65.
— — Silbergefäße 16. u. 17. Jh. a. d. Silberkammer 65.
— K. K., Rembrandt, Zchg. Isaak segnet Jakob (60) HdG 363 174 Anm. 3.
— — — Zchg. Jakob u. Josephs blutiger Rock (99) HdG 364 160.
— — — Zchg. David auf dem Sterbebett erhört Bathseba (173) 175 Anm. 3.
München, K. K., Rembrandt, Zchg. Anbetung der Könige (301) HdG 379. 160.
— — — Studienzchg. zu Josephs Traumerzählung, HdG 386. 159.
— — — Kreidezchg. Taufe des Kämmerers 174 Anm. 2.
— Maidingerslg., Böcklin, Landschaft, erste röm. Zeit 235*.
— Neue Pinakothek Feuerbach, Medea 185.
— Residenz, Schatzkammer 65.
— — Silberkammer 65.
— — — Odiot u. Biennais Tafelservice 65.
— Slg. ägypt. Kleinkunst Nr. 63. 86.
— ehem. Slg. Bossi, Zugno (Galimberti ?), Mädchen mit Hahn 40.

Naumburg, Domskulpturen 57 ff.* 248.
— Dom, Lettner 242.
— — — Christus a. d. Abendmahl 60*.
Neapel, ehem. bei Kard. Cantelmi, Goldlamelle aus Malta 270 f.
— Mus., Gemmenslg. 156.
— — Großbronzen 113.
— — Homerbüste 278 Anm.
Nervesa, Villa Berti, Zugno, Francesco, Tod der Kleopatra 39*. 40.
Neuweiler, St. Peter u. Paul, Schaftringe um die Portalgewände 60.
New York, Joseph Duveen, Vermeer van Delft, Junges Mädchen 251 ff.*
— Metropolitan-Mus., Böcklin, Landschaft aus den Albanerbergen 212. 230*.
— — Diptychon der Slg. Oppenheim 240 Anm. 1.
— — Elfenbein, Köchlin Kat. Nr. 875 241.
— — Steinrelief der Han-Periode 81.
— — Vermer van Delft, Schlafendes Mädchen 255.
— Rosenbach Comp., Rembrandt. Zchg. Elieser u. Rebekka (52) 174 Anm. 3.
Nürnberg, Germ. Mus., Grabfigur des Heinrich von Sayn 55.
— St. Sebald, Vischer, Sebaldusgrab 66.

Oldenburg, Slg. des Grhzgs., Rembrandt, Zchg. Potiphars Weib verleumdet Joseph vor Potiphar (106) 175.
Orvieto, Dom Fassadenproblem 119—144.
— — Mosaiken der Fassade 119.
— — Wurzel Jesse 132ff.*
— — Erster Eckpfeiler 138f.* 142.
— — Chor 137.
— — Langhaus-Inneres 119.
— — Lang- u. Querhaus 136 f.
— — Porta del Vescovado mit Bronzerelief von Rosso 137.
— — Federighis Tätigkeit 143.
— — Lor. Maitani, Evangelistensymbole u. tronende Mad. mit Engeln 138. 140. 143.
— Mus., Arnolfo di Cambio (Ramo di Paganello ?) Fassadenentwurf für den Dom 119 f.* 121. 123 f. 126. 128. 130. — 138. 140—144.
— — Tympanonfiguren des gezeichneten Portals 124 f.
— — Maitani, Fassadenentwurf für den Dom in Orvieto 119. 121 f.* 123. 142 ff.
— — Pisano, Giov. (?), Holzfig. einer hl. Jungfrau 138.
— S. Domenico, Arnolo di Cambio, Grabmal des Kard. de Braye 119. 121. 124. 140.
Oxford, Ashmolean Mus., Canal, Gio. Ant., Mira an der Brenta 18 Anm. 1.
— Univ. Gall., Rembrandt. Zchg. Gang der Susanna zum Richtplatz (268) HdG 1133. 158.

Padua, S. Antonio, Hochaltar, Donatello, Reliefs mit Wunder des hl. Antonius 99. 111.
Paris, Notre Dame, Nordportal 128 f.* 130. 135. 142.
— — Jean de Chelles, Südportal 127*f. 130 f. 135. 141f.
— — Westfassade 124 f.* 126. 128. 130. 135. 137 f.
— École des Beaux Arts, Rembrandt, Zchg. Christus lehrend (362) 175 Anm. 3.
— Louvre, Diptychon aus St. Denis 242 Anm. 2.
— — Elfenbeine mit Krönung Mariä, Kreuzabnahme u. Verkündigung 242.
— got. Elfenbeinstatuette 138.
— — Madonna (Köchlin Nr. 706) 245.
— — Sattel mit Wappen von Sizilien u. Aragon 240.
— — Canal, Gio. Ant., Ansicht der Salutekirche 18 Anm. 1.
— — Giorgione, Idyll 64.
— — — Madonnenaltar 64.

Paris, Louvre, Giorgione, Venus 64.
— — Guardi, Folge der venezian. Feste 28 f.
— — Memling, Madonna 146.
— — Raffael, Castiglione 178.
— — Rembrandt, Tobias 175.
— — Slg. Bonnat, Rembrandt. Nachzchg. nach Lastmans Paulus in Lystra 177 Anm.
— — — — Zchg. Sarah beschwert sich bei Abraham über Hagar (15) HdG 665 158 Anm. 3. 176 Anm. 1.
— — — — Zchg. Schlafender Knabe (71) 175 Anm. 3.
— — — — Zchg. Die Brüder Josephs bitten Jakob um Benjamin (118) HdG 670. 169 ff. 172* f. 176. 178.
— — — — Zchg. Jonathan tröstet David (155) HdG 693 158 Anm. 2.
— — — — Zchg. Judith nach der Ermordung des Holofernes (215) HdG 599. 167 f. 175.
— — — — Zchg. Heilung des alten Tobias (248) HdG. 600. 170 f. 175.
— — — — Zchg. Alter mit Turban (265) HdG 731. 159.
— — — — Zchg. Enthauptung Joh. d. T. (278) HdG 689 . 164. 173 f.
— — — — Zchg. Zwölfjähriger Jesus im Tempel (346) 176 Anm. 1.
— — — — Zchg. Christus predigend (358) HdG 688. 171. 173. 176.
— — — — Zchg. Der Verwundete wird in die Herberge getragen (380) HdG 605. 158 Anm. 2.
— — — — Zchg. David auf dem Sterbelager (434) 175 Anm. 1.
— — — — Zchg. Salomons Götzendienst (435) 175 Anm. 1.
— W. Gay, Rembrandt, Zchg. Petri Fischzug (422) 176 Anm. 1.
— Slg. Le Roy, Meister von St. Severin (?), Tafeln 117.
— Slg. Rothschild, Prophet, Elfenbein 242.
— Slg. Schickler, Rembrandt, Selbstporträt 176 Anm. 2.
— Slg. Spitzer, früher Campe, Polyptichon 240 Anm. 1.
Parma, Galerie, Bellotto (?), Zwei Paare röm. Idealveduten mit Staffage von Franc. Zuccarelli u. Canal 23 Anm. 1.
Parma, Galerie, Canal, Gio. Ant., Vedute des Ponte a Rialto 3. 11. 26.
— — Moretti, Giuseppe (nicht Faustino), Engelsbrücke.
Pavia, Certosa 273.
Perugia, Arnolfo di Cambio, Brunnenreliefs 56 Anm. 2.
— Collegio del Cambio, Perugino, Philosophen 103.
— — Perugino, Selbstbildnis 110.
— Stadtbrunnen von N. u. G. Pisano, Becken gegossen von Rosso 137 Anm. 1.
Pest, Giorgione, Selbstbildnis 64.
Petersburg, Kasten mit Tristan- u. Isolde-Darstellungen 240 Anm. 2.
— Canal, Gio. Ant., Ansicht des Ponte a Rialto 15 Anm.
— Giorgione, Judith 63.
— Rembrandt, Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg 176.
— — Isaakopfer 75.
— — Kreuzabnahme 175.
— — Thomas-Wunder 171 Anm. 1. 175.
— ehem. Slg. E. Cavos, Battaglioli u. Zugno, Drei Idealveduten (Canaletto u. Tiepolo zugeschrieben) 40.
— Privatbes. (ehem.), Canal u. Bellotto (?), Ansicht des Kapitols, 22* f. Anm.
— — Canal u. Bellotto (?), Piazza di Spagna, Rom 21*. 22 Anm. f.
— Slg. P. Delaroff, Lastman, Susanna 177.
— Slg. Stroganoff, Rembrandt, trauernder Jeremias 176 Anm. 2.
Philadelphia, Slg. Johnson, Rembrandt, Mosesfindung 161. 173.
— — Seghers, Landschaft mit Ruine 265.
— Jos. E. Widener, Rembrandt, Zchg. Verstoßung der Hagar (19) 176 Anm. 1.
— — Jos. E. Widener, Rembrandt, Zchg. Christus u. der Satan (352) 175 Anm. 3.
Piperno Dom 135.
Pisa, Camposanto 142.
— Dom, Sakristei, Giov. Pisano, Elfenbeinmad. 138. 240.
Pompeji, Basilika 113.
— Casa del Fauno 113.
— hellenistische Kunst, Gefäße u. Geräte aus Bronze 113.
Pompeji, Mosaiken 113.

Regensburg, Dollinger - Plastik 248.
— Dom, Maria um 1285. 57.
Reichenberg, Werner, Böcklin, Blick von Frascati nach Tivoli, 1851. 211.
Reims, Kathedrale, Ostteile 246 f.
— Porte St. Sixte, antikisierende Chorkapitelle, Visitatio, Mann mit Odysseuskopf 62.
Richmond, Crespi—Cook, Giorgione, Die Schiavona 63.
Rom, Constantinsbogen, Rundmedaillons 274.
— Bernini, Kolonnaden 20 Anm.
— Ferraboscos Turm 21 Anm.
— Raffaels erste Fresken 111.
— Accad. di S. Luca, Canal, Gio. Ant., Prospekt 23.
— Bibl. Reale, Rembrandt, Kreidezchg. Abraham u. die 3 Engel 159.
— Gal. Borghese, Giorgione, weibl. Bildnis 64.
— Gal. Borghese, Tizian, himmlische u. irdische Liebe 64.
— Galerie Farnese von Annibale Carracci 5.
— Pal. Doria, Giorgione, Salome 64.
— Slg. des Kard. Camillo Massimi 281.
— Scala di Spagna, von Specchi u. De Santis 22.
— Vatikan, Laokoongruppe 271.
— — Raffael, Teppiche 178.
— — App. Borgia, Pinturicchio, Disputation der hl. Katharina 274.
— — — Pinturicchio, Sieben freie Künste 98.
— — Bibl. 155.
— — Botticelli, Dante-Zyklus 99.
— — Cap. Sistina, Botticelli, Bestrafung der Rotte Korah 274.
— — Raffael, Stanza d'Eliodoro 181.
— — Raffael, Stanza della Segnatura 110. 181.
— Deckengemälde 94.
— Gewölbebogen vor den Fresken u. Pilaster mit Grotesken 111.
— Bilder der Rechtswissenschaft 95. 106.
— Disputa 94 Anm. 95 f. 98. 105 f. 111.
— Parnaß 97 f. 111.
— Schule von Athen 94—112.
— — — Sodoma, Deckendekoration 110.

Rom, Villa Patrizi, Ausmalung durch Pannini 12 f.
Romanow, Schloß, Slg. Graf Stetzki, Lastman, Paulus in Lystra 177 Anm.
Rotterdam, Mus. Boymans, Rembrandt, Zchg. der Verwundete wird in die Herberge getragen (378) HdG 1350. 158 Anm. 2.
— — Zchg. die Auferweckung des Lazarus (421) HdG 1352, 158 Anm. 2. 174 Anm. 3.

St. Denis, Abteikirche, Chorumgang 246 f.
— — Fenster des Abtes Segur 133.
S. Galgano, Abteikirche 142.
Sanssouci, Schloß, Innendekoration u. Mobiliar 284.
Saqqarah, Skulpturen in einem Grabe 77.
Sevilla, Zurbaran, großfig. Hlgenbild 151.
Siena, Dom 135. 142 f.
— — Libreria, Pinturicchio, Fresken a. d. Leben Pius II. 99. 110.
— — — Raffaels Mitarbeit daran 111.
— — — Pinturicchio, Selbstbildnis auf dem Fresko „Heiligsprechung der Katharina v. Siena" 110.
Skalmorlie Castle, Slg. Coats, Vermeer van Delft, Christus bei Maria u. Martha 253.
Soissons, Kathedrale 248.
— St. Léger, Chor 248.
Spello, Sta. Maria Maggiore, Pinturicchio, Fresken 111.
Sterzing, Multscher, Altar 47 ff. 53.
— — Multscher, hl. Florian 51*. 53.
— — Halbfigg. Christi u. der 12 Apostel 47 f.
Stockholm, Nat. Mus., Rembrandt, Anastasius 176 Anm. 2.
— — — Zchg. Hiob u. seine Freunde (207) HdG 1548, 158 Anm. 2.
— — — Zchg. Heilung des Tobias (254) HdG 1602. 159.
Störkel-Kauffung, Joach. v. Bergmann, Rembrandt, Zchg. Joseph deutet Träume im Gefängnis (104). 174 Anm. 3.
Straßburg, Münsterskulpturen 59 bis 62.
Stuttgart, Galerie, Böcklin, Fragment 1853, 212.

Temple Newsam, Giorgione, Bildnis 64.
Theben, Menna-Grab, Wandmalerei 76* f. 85. 87. 89.
Treviso, Giorgione, Cristomorto 64.
Triest, Mus. Civico, Zugno, Franc., Laban seine Götzenbilder suchend 40.
Turin, Bibl., Rembrandt, Zchg. Laban sucht die Götzen bei Rahel (Juda u. Thamar) (83) 158 f.
— — — Zchg. Anbetung der Könige (300) 171. 178.
— quadrat. Silberplatte (Tabula Isiaca des Kard. Bembo) 271. 276.

Ulm, Münster, Multscher, Kargnische 15. 49.
— Museum, Multscher-Werkstatt, Palmesel 52* f.

Valcabrère, Portal 60.
Venedig, Architekturen Palladios 3.
— — Battaglioli, Prospektbild 40.
— Akademie, Canal, Gio. Ant., Prospekt, Morceau de Réception 1765 11. 25.
— — Moretti, Architekturperspektive 26.
— — Pittoni, Crassus plündert den Tempel 45.
— — Tizian, Assunta 178.
— Com. A. dal Zotto, Zugno, Franc. (Tiepolo?), Altarbild mit hl. Antonius und zwei Heiligen 40.
— Fondaco, Giorgione, Fresken 63.
— Mus. Civico, Battaglioli (Tiepolo?). Offene Bogenhalle mit festl. Mahl, Figuren von Zugno 40.
— — Guardi, Gio. Ant., Ridotto 43*.
— Pal. Giovanelli, Battaglioli, Sechs ideale Veduten als Wanddekoration 38. 40.
— — Giorgione, sog. Familie 63 f.
— Palast d. Familie Zenobio, Carlevaris, Luca, Prospektbilder 6.
— Slg. Coggiola, Zugno, Franc. (Pittoni?), Geburt der Madonna 40.
— S. Crisostomo, Giorgione, Chrysosthomusaltar 64.
— S. Rocco, Giorgione, Kreuztragung 63.
Vicenza, Mus. Civico, Ricci, Marco, Ruinenstück mit Staffage von Seb. Ricci 13 Anm.
Vogelenzang, Slg. Teixeira de Mattos, Rembrandt, Kreidezchg. Kreuzaufrichtung HdG 1362 177 Anm.

Weimar, Goethe Nat. Mus., Rembrandt, Zchg. Maria Verkündigung (285) HdG 529 165 f. 168. 170.
— — — Zchg. Lot und seine Töchter (45) 175 Anm. 1.
— Schloßmus., Rembrandt, Zchg. Begegnung Davids u. Abigails (161) 176 Anm. 2.
— Staatl. Kunstslg., Rembrandt, Zchg. Lot und seine Töchter (44) HdG 518 165. 170.
— K. K., Tombeaux des Princes etc. Stichwerk 1741 36 Anm. 2.
Wettenhausen, Multscher, Palmesel 45—53. 46*. 50*.
Wien, Albertina, Raffael, Silberstiftzchg. zur Schule von Athen 108.
— — Rembrandt, Zchg. Auszug Lots (37) 175 Anm. 3.
— — Zchg. Laban sondert Böcke u. Ziegen (81) 175 Anm. 3.
— — — Zchg. Josephs Traumerzählung (88) HdG 1400 159. 175 Anm. 3.
— — — Zchg. Joseph deutet Pharaos Träume (113) HdG 1401 171. 175.
— — — Nachzchg. nach Lastmans Joseph, Korn verteilend 177 Anm.
— Gal. Liechtenstein, Canal, Gio. Ant., Ansicht des Marcusplatzes, Ansicht des Canal grande, Canal grande nahe Pal. Belli 15 Anm. 31.
— — Canal, Gio. Ant., Canalazzo bei Pal. Balbi 15 f.* 31.
— — Rembrandt, Phryne 176 Anm. 2.
— Hofmus., Memling, Madonna 146.
— — Giorgione, Drei Philosophen 63 f.
— — — Gaston de Foix 64.
— — Riccio, kniender Satyr 276.
— Österr. Mus. für Kunst und Industrie, Arbeiten aus der Hoftafel- u. Silberkammer 65.
— — Biennais, Tafelsilber aus der Silberkammer 65.
— Estens. Kunstslg., Römerkopf, 1. Hälfte 16. Jh., Planiscig Nr. 124, 272.

Wien, früher bei Paul Heyse, Böcklin, Heroische Landschaft a. d. Pontin. Sümpfen 203 f.* 211 f. 229.
— Dr. Strauß, Rembrandt, Zchg. Der verlorene Sohn (386) HdG 1512 161. 173. 176.
Wiesbaden, Dr. Hülsemann, Seghers, Öde Landschaft 261* f.
Windsor, Raffael, Skizze zur Disputa 96.
— Vermeer van Delft, Konzert 255.

Zwettl, Kloster, Madonnenstatuette mit Begleitfiguren, Elfenbein 242 ff.
Engl. Privatbesitz, Canal, Gio. Antonio, Vier venezian. Veduten für Stefano Conti 9*. 11—14.
Engl Privatbesitz, Canal, Gio. Antonio, Scuola della Carità, Venedig 9*.
Holländ. Privatbes., Seghers, Hochalpental 258* f.

III. SACHVERZEICHNIS

ANTIKE

Ägyptische Kunst 79
— vorgeschichtl. 74 f.
— — Vasenmalerei 71.
Denkmäler des Alten Reiches 75 f.
Zeichnung des Mittleren Reiches 76.
Kunst des Neuen Reiches 81.
Gewandplastik, frühe 67—93.
Wandmalerei von Kom-el-achmar, Hierakonpolis 71.
Elfenbeintäfelchen aus dem Aha-Grab, Abydos 74 f*.
Henuje-Sarg 75.
Wandmalerei aus dem M nna Grab, Theben 76* f. 85. 87. 89.
Skulpturen in einem Grabe in Saqqarah 77.
Denkstein aus der 19./20. Dynastie, Berlin, Neues Museum 78* f. 85. 87. 93.
Relief aus Abusir, Berlin, Neues Museum 80.
Dorfschulze, Kairo 81.
Grabwand-Relief der 5. Dynastie (K. i. B. I, S. 14, 7) 81.
Ranofer-Figur, Kairo 81.
Pfeilerrelief Sethos I., Berlin, Mus. (Nr. 2079) 86.
Relief Sethos I., Florenz, Arch. Mus. 87.
Stuckmalereien: Königin Ne-fret-ere und Amenophis I., Berlin, Mus. 88.
Hesire-Relief (K. i. B. I, 1 S. 15, 4) 89. 93.
Sepa - Statue (Bissing - Bruckmann, Denkmäler Tfl. 5) 89.
Wandmalereien der Gräber des Neuen Reichs 89.
Pehsucher - Grab (Wreszinski, Atlas Tfl. 283) 89.
Statuen aus dem Alten Reich (K. i. B. I, 1, S. 23, 8; 24, 5 u. 6; S. 25, 6) 93.
Denkmäler des Neuen Reichs, 19. u. 20. Dynastie 93.
Anhai-papyrus 86. 92 f.
Ani-papyrus 86. 88 f. 92 f.
Hunefer-papyrus 88. 93.
München, Slg. ägypt. Kleinkunst Nr. 63 86.
Bissing-Bruckmann, Denkmäler Tfl. 39 a, 97 90
— — Tfl. 76 93.
— — Tfl. 81, 88 89.
— — Tfl. 97 88
Capart, une rue de tombeaux a Saqqarah, Bd. 2, Tfl. 94, 95 86.
Fechheimer, Plastik der Ägypter, Abb. 13, 86.
— — Abb. 39 87.
— — Abb. 70—72, 75 93.
Pfuhl, Malerei u. Zchg. der Griechen Bd. 3 Abb. 341 86.
Wreszinski, Atlas Tfl. 8, 120, 182, 350 93.
— — Tfl. 189, 190 89. 93.
Antikenfälschungen und -Nachbildungen im Casseler Mus. 265—283.
Isische Tafeln, Cassel, Mus. 268.* 270 f.
Tabula Isiaca des Kard. Bembo, Quadrat. Silberplatte, Turin 271. 276.
Kopie der vorigen 276.
Ägypt. Pantheon, Cassel, Mus. 268 f*. 270. 277.
Osiris a. Slg. Reynst, Cassel, Mus. 276* ff.
Ägypt. Totenbuchillustrationen 268.

Griechische Kunst.

Griechische Kunst 6. u. 5. Jh. 77. 81. 89.
Weihgeschenk des Cheramyes (K. i. B. 7, S. 201, 2) 93.
Dioskuren-Metope vom Schatzhaus der Sikyonier zu Delphi 81.
Ionisches Erzrelief aus Perugia 81.
Bronzener Pfau, ehem. Cassel 266.
Hygea, Cassel 266* f. 277.
Hygieia, Cassel, Mus. Frid. 267.
Kupfertafel mit Bronzen, Cassel, Mus. 270.
Goldlamelle aus Malta, ehem. bei Kard. Cantelmi, Eb. v. Neapel 270 f.
Laokoongruppe, Rom, Vatikan 271.
Zwei Marmorköpfe, Cassel, Mus. 272.
Römerkopf, 1. Hälfte 16. Jh., Wien, Estens. Kunstslg., Planiscig Nr. 124, 272.
Römerköpfe u. Porträts antiker Kaiser, Philosophen u. bibl. Helden in der italien. Renaissance 272 f.
Römerstatue mit Kopf des Septimius Severus, Cassel, Mus. 273.
Constantinsbogen, Rom, Rundmedaillons 274.
Jagddenkmal des Kaisers Hadrian 274.
Augustus u. Livia, Cassel, Mus. 271 f*. 273. 278.
Homerbüste, Marmor, Cassel, Mus. 278 Anm.
— Neapel, Mus. 278 Anm.
Faustina, Marmorkopf a. Slg. Vendramin, Cassel, Mus. 278*.
Faustinakopf u. Reliefporträts im Kat. der Slg. Vendramin, Berlin, Bibl. der Museen 278.
Pyrgateles, Gemme Alexanders d. Gr. 155.

Vasenmalerei.

Attische 5. Jh. 77.
Attisch-korinthische 81. 83.
Geometrische 74 f.
Amphiaraos-Vase, Berlin, Museum 81.
Rhodisches Tellerbild 7. Jh. 84.
Brygos, Duris, Hieron 77.
Campanische, capuanische, etruskische, tarentinische und unteritalische Bronzeindustrie 113.
Große Bronzeschüssel, Boston 113.

Großbronzen des Neapler Museums 113.
Silberschale aus Tarent, früher Bari, Mus. 113
Hildesheimer Silberfund 113
Unteritalische Keramik 113.
Ornamentformen der pompejanischen Tufperiode 113.
Pompeji, Basilika u. Casa del Fauno 113.
— Hellenistische Gefäße und Geräte aus Bronze 113.
— Mosaiken 113.

Chinesische Kunst.

Steinreliefs der Han-Periode 81. 83.
— — Amsterdam, Slg. v. d. Heydt u. New-York, Metropolitan-Mus. 81.
Steinschnitt 82*. 85.
Syrisch-chinesisches Monument von Sinanfu 281.

ARCHITEKTUR.

Neuerscheinungen zur Geschichte der Gotik 245.
Gotische Baukunst in Frankreich u. Deutschland 245.

Deutschland.

Karolingische Bauten 250.
Cluniazenserkirchen 250.
Kirchen der Bettelorden 249 f.
Hildesheim, St. Michael 250.
Köln, spätroman. Kirchen 249.
Magdeburg, Dom 248.
Marburg, Elisabethkirche 248 f.
Neuweiler, St. Peter u. Paul, Schaftringe um die Portalgewände 60.
Schloß Sanssouci 284.

Frankreich.

Frühgotik in den französischen Kronlanden 247.
Bauten der Normandie 1050 bis 1200 245 ff.
Nordfranzösische Kathedralen 143 f.
Kirchenbauten der Provence 123.
Beauvais, Kathedrale 247.
Caen, St. Étienne 246.
· Fassade 247.
Château-Chalon, Portal 60.
Dijon, Portal 60.
Laon, Kathedrale 247.
Paris, Notre Dame, Nordportal 128 f*. 130. 135. 142.
Jean de Chelles, Südportal von Notre Dame, Paris 127* f. 130 f. 135. 141 f.
— — Westfassade 124 f*. 126. 128. 130. 135. 137 f.
Reims, Kathedrale, Ostteile 246f.
St. Denis, Abteikirche, Chorumgang 246 f.
Soissons, Kathedrale 248.
— St. Léger, Chor 248.
Valcabrère, Portal 60.

Italien.

Italienische Zisterziensergotik 123. 135. 142.
Cambio, Arnolfo di (?), Fassadenentwurf für den Dom in Orvieto, Orvieto, Mus. 119 f* 121. 123 f. 126. 128. 130—138. 140 144.
Tympanonskulpturen des gezeichneten Portals 124 f.
Bernini, Kolonnaden, Rom 20 Anm.
Federighi, Antonio, Tätigkeit am Dom von Orvieto 143.
Ferrabosco, Turm, Rom 21 Anm.
Maitani, Lorenzo, Fassadenentwurf für den Dom, Orvieto, Museum 119. 121 f*. 123. 142 ff.
Evangelistensymbole u. thronende Mad. mit Engeln, Orvieto, Domfassade 138. 140. 143.
oder Paganello, erster Eckpfeiler der Domfassade, Orvieto 138 f*. 142.
Paganello, Ramo di, Fassadenentwurf für den Dom in Orvieto, ebenda, Mus. 119 f*. 121. 123 f. 126. 128. 130—138. 140—144.
Palladio, Architekturen 3.
Pisano, Giov., Camposanto, Pisa 142.
Casamari, Abtei 135.
Orvieto, Dom, Fassadenproblem 119—144.
— Chor 137.
— — Lang- u. Querhaus 136 f. Langhaus-Inneres 119
- — Porta del Vescovado 137.
— Domfassade, Wurzel Jesse 132 ff*.
Pavia, Certosa 273.
Piperno, Dom 135.
S. Galgano, Abteikirche 142.
Siena, Dom 135. 142 f.

MALEREI.

Spätwerke großer Meister 179 bis 182.
Spätgotik u Barock 180.

Deutschland.

Kölner Malerschule 114—118.
Oberdeutsch um 1520, Flügelaltar mit Erschaffung Evas, Sündenfall u. Austreibung aus dem Paradies, Mexiko, Akad. San Carlos 148 f.
Böcklin, Gemälde, s. Künstlerverzeichnis.
— Gemälde der Slg. Wendland (s. Künstlerverzeichnis) 183 bis 238.
Corinth, späte Bilder 181.
Dürer, Spätwerke 179.
Feuerbach, Medea, München, Neue Pinakothek 185.
Flamm, Studien von einem Ausflug nach Veji 1851, 186.
— Studien einer Reise nach Sorrent, Capri und Sizilien 1851 187.
Kelterborn, Tal bei Tivoli 238.
Meister des Marienlebens, Werke 114.
Meister der Ursula-Legende, Werke 114—118.
— Frauenporträt, Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 117.
· Maria im Kreise weibl. Hlgen. Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 117.
— Stigmatisation des hl. Franziskus, Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 117 Anm. 8.
— Triptychon, Frauenberg 115ff.
- Zyklus der Ursula-Legende, Bonn, Mus. 116 f.
— Kreuzigung, Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 117 Anm. 8.
Meister von St. Severin, Werke 114—118.
— Anbetung der Könige, Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 115ff.
- Jüngstes Gericht, Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 11 .
— Kreuzigungstriptychon, Boston 115 ff.
— Passionsfolge, Augsburg, Bonn, München, Köln 115 ff.
— Pilatusbild, Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 115.
— Porträt, Bonn, Slg. Virnich 117.
— Severins-Zyklus, Köln, St. Severin 116 f. Anm. 8.
— Zwei Heiligentafeln, Köln, St. Severin 117.
- Acht weibl. Hlge., Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 117.
— (?), Tafeln, Paris, Slg. LeRoy 117.
Overbeck, Friedr., Verkündigung u. Begegnung, Mexiko, Akad. San Carlos 154.
Rottmann, Carl, südliche Landschaften 198.
Schirmer, in Basel ausgestellte Bilder 238.
— Ansicht von Civitella, Düssel-

dorf, Akademie 195. 233. 238.
Schirmer, Studien aus Olevano, Düsseldorf, Akademi 195. 233.
Thiersch, Studien einer Reise nach Sorrent, Capri und Sizilien 1851 187.
— Studien von einem Ausflug nach Veji 1851 186.

Frankreich.

Franz. Schule, Bildnis Marats, Mexiko, Akad. San Carlos 154.
Calame, Waldbild, Basel, Öffentl. Kunstslg. 202.
David, Bildnis Marats, Brüssel, Mus. 154.
Ingres, Joh. d. T., Mexiko, Akad. San Carlos 154.
Manet, Fliederstrauß, Berlin, Kronprinzenpalais 63.
Poussin, Reifephase und letzte Werke 180.

Italien.

Italiener in der Akad. San Carlos, Mexiko 153 f.
Venezianische Vedutenmalerei 18. Jh. 1—45.
Römische Veduten 2 ff.
Charakter der Vedute im 18. Jh. 1—3.
Geschichtliche Grundlagen der Vedutenmalerei 4—8.
Venezianische Malerei 63 f.
Balestra, Ant., Werk für Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Battaglioli, Verzeichnis seiner Veduten 40.
— Bilder 37 f.
— Architettura bellissima colle figure di Francesco 38.
— Ideale Parkansicht, Mailand, Slg. Chiesa 37*.
— Serie idealer Ansichten, Venedig, Pal. Giovanelli 38. 40.
Bellotto (oder Gio. Ant. Canal ?) Scala di Spagna, Florenz, Kunsthandel 1884 19*. 21ff.
— (?) u. Canal, Ansicht des Kapitols, ehem. Petersburg, Privatbes. 22* f. Anm.
— — Piazza di Spagna, Rom, ehem. Petersburg, Privatbes. 21*. 22 Anm. f.
— (?), Zwei Paare röm. Idealveduten, Parma, Galerie 23 Anm. 1.
Botticelli, Bestrafung der Rotte Korah, Rom, Vatican, Cap. Sistina 274.
Bronzino-Pontormo-Schule, Maria mit Kind, Mexiko, Akad. San Carlos 153.
Canal, Gio. Ant., Leben und Entwicklungsgang 8—12.
— Hauptprobleme seiner künstlerischen Entwicklung 12 bis 25.
— röm. Veduten 20 f.
— — der 40er Jahre 11. 21 Anm. 1. 23.
— Gemälde der 40er bis 60er Jahre 25.
— Ansicht der Salutekirche, Paris, Louvre 18 Anm. 1.
Ansicht des Marcusplatzes, Ansicht des Canal grande, Canal grande nahe Pal. Belli, Wien, Gal. Liechtenstein 15 Anm.
— Ansicht des Ponte a Rialto, Petersburg, Ermitage 15 Anm.
— Architekturstück mit Pantheon, Mailand, Senator Albertini 23.
— Canal grande von Pal. Balbi Florenz, Uffizien 15. 17*.
— Canalazzo bei Pal. Balbi, Wien, Gal. Liechtensteir 15f*.
— Colosseum, Hampton Court 11.
— Epitaph für Erzbisch. Tillotson 32. 34*. 36 f.
— Mira an der Brenta, Oxford, Ashmol. Mus. 18 Anm. 1.
Morceau de Réception 1765, Prospekt, Venedig, Akademie 11. 25.
— Prospekt, Rom, Accad. di S. Luca 23.
— Prospekt auf einem allegor. Bilde zur Erinnerung an Lord Somers 32. 36.
— Prospekt mit Ansicht Paduas Halle, C. Bilfinger 23 f*.
— Rialtobrücke u. Canal-grande, Goodwood 11.
röm. Idealansicht, ehem. Dublin, Harris u. Sinclair 23.
— S. S. Giovanni e Paolo, Venedig, Dresden, Gem. Gal. 18 Anm. 1.
— Scuola della Carità, Venedig, Engl. Privatbesitz 9*.
— Scuola di Carità, London, Nat. Gal. 18 Anm. 1.
— Staffage auf Bellottos Ansicht des Colosseums, Parma, Galerie 25 Anm.
— Vedute des Ponte a Rialto 3. 11. 26.
— Veduten, Dresden, Gem. Gal. Nr. 581, 583—586 15 Anm.
— engl. Veduten 11.
— venezian. Veduten 11.
Canal, Gio. Ant., venezian. Veduten für den Earl of Carlisle, Castle Howard 10 f.
Vier venezian. Veduten für Stefano Conti, in engl. Privatbesitz 9*. 11—14.
— Werke für Joseph Smith 10f.
— u. Bellotto (?), Ansicht des Kapitols, ehem. Petersburg, Privatbes. 22* f. Anm.
— (?), Piazza di Spagna, Rom, ehem. Petersburg, Privatbes. 21*. 22 Anm. f.
— (?), Scala di Spagna, Rom, Florenz, Kunsthandel 1884 19*. 21 ff.
Canaletto, Phantasieveduten 3. 6. 8.
— Markusplatz u. Canalazzo-Ansichten 31.
— (?), Drei Idealveduten, Petersburg, ehem. Slg. E. Cavos 40.
— (?), vier venezian. Ansichten, Berlin, Gymnas. zum Grauen Kloster 26.
Carlevaris, Luca, Blick auf die Riva degli Schiavoni, London, Kunsthandel 1925 7*.
— Prospektbilder, Venedig, Palast d. Familie Zenobio 6.
— Veduten 13 f.
Carpaccio u. Zeitgenossen, Gemälde 4.
Carracci, Annibale, Galerie Farnese, Rom 5.
Cima da Conegliano, Werkstatt, Halbfig. der Mad., Mexiko, Akad. San Carlos 153.
Cimaroli, Epitaph für Erzbisch. Tillotson 32. 34*. 36 f.
— Landschaft auf einem allegor. Bilde zur Erinnerung an Lord Somers 32. 36.
Creti, Donato, Werk für Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Duccio, Madonna, Florenz, S. M. Novella 140.
Ferrajuoli, N., Werk für Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Galimberti (?), Mädchen mit Hahn, München, ehem. Slg. Bossi 40.
Ghisolfi, Giov., Ruinenbilder 13.
Giorgione, Verzeichnis seiner Werke 63 f.
Anbetung der Hirten, London, Allendale 63.
Ariost, London, Nat. Gal. 64.
— Bildnis, Temple Newsam 64.
— weibl. Bildnis, Rom, Gal. Borghese 64.
— strittige Bildnisse 64.
— Broccardo, Budapest, Mus. 64.

Giorgione, Chrysostomusaltar, Venedig, S. Crisostomo 64.
Gaston de Foix, Wien, Kunsthist. Mus. 64.
— Gattamelata, Florenz, Uffizien 64.
— hl. Familie, London, Benson 63.
sog. Familie, Venedig, Princ. Giovanelli 63 f.
— Idyll, Paris, Louvre 64.
— Konzert, Florenz, Pitti 64.
— Drei Philosophen, Wien, Gem. Gal. 63 f.
— Die Schiavone, Richmond Crespi-Cook 63.
Truhenbilder 64.
Guardi, Franc., Jugendwerke 41.
kleinere Bilder 2.
— Lagunenbilder 27.
erste Veduten 30.
— Phantasieveduten 3. 30 f. 33*.
— venezian. Veduten 2.
— Folge der venezian. Feste, Paris, Louvre 28 f.
Guardi, Gio. Ant., Crassus plündert den Tempel, Berlin, Kunsthandel 1925 45.
— Maria Immaculata, Berlin Privatbesitz 44* f.
— Ridotto, Venedig, Mus. Civico 43*.
— Zusammenarbeit mit Marieschi 30 Anm.
Lanfranco, Giov., Krönung Mariä, Mexiko, Akad. San Carlos 153.
Lionardo, Abendmahl, Mailand, S. Maria delle Grazie 103. 159. 168. 175. 177.
— Halbfig. der geistl. u. weltl. Tugenden, Mexiko, Akad. San Carlos 153.
— Spätwerke 63 f.
Marieschi, Michele, Küstenlandschaft, Leipzig, Museum 27*.
— Phantasieveduten 30.
— venezian. Phantasieansichten 27.
— Staffage seiner Veduten 30 Anm.
Melozzo da Forli, Philosophenbildnisse für die Bibliothek des Herzogs von Urbino 103.
Meryon, Veduten 1.
Michelangelo, Deckengestalten 109.
— Spätwerke 179.
Mirandolese, I. P., Werk für Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Monti, Francesco, Werk für Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Moretti, Architekturperspektive 1776, Venedig, Akademie 26.
— (?), vier venezian. Ansichten, Berlin, Gymnas. zum Grauen Kloster 26.
— (Faustino oder Giuseppe?), Engelsbrücke, Parma, Galerie 26.
Pannini, Ausmalung der Villa Patrizi 12 f.
— Phantasieveduten 3. 6. 8. röm. Veduten 10 Anm. 12 f. 23.
— Piazza di Spagna, Apsley House 12 f.
— (? Marco u. Seb. Ricci), Ruinenprospekt, ehem. London, Slg. White-Thomson 14* Anm.
Pedrini, Giov., Nähe, Halbfigg. der geistl. u. weltl. Tugenden, Mexiko, Akad. San Carlos 153.
Perugino, Philosophen, Perugia, Collegio del Cambio 103. 105.
— Selbstbildnis, Perugia, Collegio del Cambio 110.
Piazzetta, G. B., Figuren auf einem allegor. Bilde zur Erinnerung an Lord Somers 32. 36.
Pinturicchio, Disputation der hl. Katharina, Rom, Vatican, App. Borgia 274.
Sieben freie Künste, ebda. 98.
Fresken a. d. Leben Pius II., Siena, Dom, Libreria 99. 110 f.
— Spello, Sta. Maria Maggiore 111.
Selbstbildnis auf dem Fresko „Heiligsprechung der Katharina v. Siena", Siena, Libreria 110.
Selbstbildnisse 110.
Piranesi, Vedute di Roma 2. 22 f. Anm.
Phantasieveduten 3.
Pittoni, Crassus plündert den Tempel, Venedig, Akademie 45.
— Figuren auf dem Epitaph für Erzbisch. Tillotson 32. 34*. 36.
(?), Geburt der Madonna, Venedig, Slg. Coggiola 40.
Pozzo, Padre, Veduten 5.
Raffael, erste römische Fresken 111.
Stanza d'Eliodoro, Rom, Vatican 181.
— Stanza della Segnatura, Rom, Vatican 110. 181.
— Deckengemälde 94.
— Gewölbebogen u. Pilaster vor den Fresken 111.
Raffael, Disputa 94 Anm. 95 f. 98. 105 f. 111.
Parnaß 97 f. 111.
— Bilder der Rechtswissenschaft 95. 106.
— Schule von Athen 94—112. Orig.-Karten zur vorigen, Mailand, Ambrosiana, Einschaltbild 94/95. 100. 107ff. 112.
— Castiglione, Paris, Louvre 178.
— Mad. della Sedia, Florenz, Gal. Pitti 178.
— Mitarbeit an Pinturicchios Fresken, Siena, Dom, Libreria 111.
— Teppiche, Rom, Vatikan 178.
Reni, Guido, Halbfig. der hl. Katharina u. der hl. Barbara, Mexiko, Akad. San Carlos 153.
Ricci, Marco, Ruinenbilder 13 f.
— Ruinenprospekt, Verst. London 1924 als Pannini 13 f* Anm.
— Vicenza, Mus. Civico 13 Anm.
— Sebastiano u. Marco, Epitaph für Admiral Shovel 35*. 36ff.
Staffage auf Marco Riccis Ruinenprospekt, ehem. London, Slg. White-Thomson 14* Anm.
desgl., Vicenza, Mus. Civico 13 Anm.
De Santis u. Specchi, Scala di Spagna, Rom 22.
Sassoferrato, Mad. mit Kind, Mexiko, Akad. San Carlos 153.
Sebastiano, Chrysosthomusaltar 64.
Madonna, Paris, Louvre 64.
Sodoma, Deckendekoration der Camera della Segnatura, Rom, Vatican. Stanzen 110.
— Selbstbildnis der Benedikt-Fresken im Kloster Monte Oliveto 110.
Specchi u. De Santis, Scala di Spagna, Rom 22.
Tiepolo, Staffage dreier Idealveduten, Petersburg, ehem. Slg. E. Cavos 40.
?, Altarbild mit hl. Antonius u. zwei Heiligen, Venedig, Com. A. dal Zotto 40.
Offene Bogenhalle mit festl. Mahl, Venedig, Mus. Civico 40.
— Vier Darstellungen a. d. Leben Christi, Genua, Pal. Bianco 40.

Tizian, Ariost, Cobham Hall, Earl of Darnley 178.
— Assunta, Venedig, Akademie 178.
— himmlische u. irdische Liebe, Rom, Gal. Borghese 64.
— Spätwerke 179.
Uccello, Porträt Donatellos 111.
Vaccaro, Andrea, hl. Gregor u. hl. Emidius, Mexiko, Akad. San Carlos 153 f.
Valeriani, Dom., Werk für Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
— Gius., Werk für Mc Swinys Tombeaux des Princes 36.
Vanvitelli, Gasparo, Veduten 6.
Zuccarelli, Franc., Staffage auf zwei Idealveduten von Bellotto, Parma, Galerie 25 Anm.
Zugno, Francesco, Gemäldeverzeichnis 40.
— Ideale Parkansicht, Mailand, Slg. Chiesa 37*.
— Kartenspieler-Gesellschaft im Garten, Berlin, Kunsthandel 1924 38*. 40.
— figure auf Battagliolis architettura 38.
— Staffagefiguren auf Battagliolis Bildern 38.
— desgl. (Verzeichnis) 40.
— Tod der Kleopatra, Nervesa, Villa Berti 39*. 40.
Bolognes. Schule 17. Jh., Chr. erscheint dem hl. Ludwig Gonzaga, Mexiko, Akad. San Carlos 153.

Niederlande.

Kunsthistorische Ausbeute aus dem deutschen Kunsthandel von heute 251—265.
Altniederländische Malerei 157.
Niederländer 15. u. 16. Jh. in der Akad. San Carlos, Mexiko 144—149.
Spätere Niederländer in der Akad. San Carlos, Mexiko 154.
Malerei von Brügge 115.
Antwerpener Schule, 1. Viertel 16. Jh., Halbfig. der Madonna, Mexiko, Akad. San Carlos 148 f*.
Niederl. Meister 1450—60, Erweckung des Lazarus, Mexiko, Akad. San Carlos 144 f*. f.
Niederländer, 1. Drittel 16. Jh., Christus erscheint seiner Mutter, Mexiko, Akad. San Carlos 148.
Berchem, röm. Veduten 4.
Bosch, Hieronymus, Bilder der Höllenfahrt, Versuchung des hl. Antonius, jüngsten Gerichts 148.
Bosch, Bilder, darunter Höllenfahrt Christi, Escorial 148.
— Christus in der Vorhölle, Mexiko, Akad. San Carlos 148.
Bouts, Dirk (?), Tiburt. Sibylle u. Kaiser Augustus, Frankfurt, Staedel 145.
Coninxloo, Jan van, hl. Sippe, Brüssel, Mus. 146 f.
Geertgen-Schulkreis, Kreuzigung, Köln, Wallraf-Richartz-Mus. 117 Anm. 8.
Hals, Spätwerke 179.
Heyden, Jan van der, Stadtansichten 5.
Joos van Gent, Philosophenbildnisse für die Bibliothek des Herzogs von Urbino 103.
Lastmann, Laban sucht die Götzen bei Rahel, Boulogne-sur-Mer, Städt. Mus. 158.
— Paulus in Lystra, Schloß Romanow, Slg. Graf Stetzki 177 Anm.
— Susanna, Petersburg, Slg. P. Delaroff 177.
Lingelbach, röm. Veduten 4.
Lys, Jan, Venus spiegelt sich im Schild des Mars, Mexiko, Akad. San Carlos, u. Florenz, Uffizien 154.
Massys, Quinten, hl. Sippe, Brüssel, Mus. 146.
— Werkst., Christus am Kreuz, Mexiko, Akad. San Carlos 147 f.
— Art des, 1510—20, hl. Sippe, Mexiko, Akad. San Carlos 146 f.
Memling, Anbetung der Könige, München, Alte Pinakothek 146.
— Johannesaltar, Brügge 146.
— Mad. mit Hlgen. u. Stiftern, Chatsworth 146.
— Madonna, Florenz, Uffizien 146.
— Madonna, Paris, Louvre 146.
— Madonna, Wien, Hofmus. 146.
Nachzügler der Memling-Werkst., Halbfig. der Maria mit Kind, Mexiko, Akad. San Carlos 146 f*.
Ouwater, Albert van, Erweckung des Lazarus, Berlin, K. F. M. 145.
Poelenburgh, röm. Veduten 4.
Rembrandt, Gemälde, s. Künstlerverzeichnis.
Rubens, Raub der Proserpina u. Gastmahl des Tereus, Madrid, Prado, u. Mexiko, Akad. San Carlos 154.
Seghers, Gerard, Anbetung der Könige, Mexiko, Akad. San Carlos, u. Brügge, U. L. F. 154.
Seghers, Hercules, Landschaften s. Künstlerverzeichnis.
Vermeer van Delft s. Künstlerverzeichnis.
Weenix, röm. Veduten 4.
Witte, Emanuel de, Kircheninterieurs 5.

Spanien.

Spanische Maler 16. bis 18. Jh. in der Akad. San Carlos, Mexiko 150—153.
Carreño de Miranda, Don Juan, Bildnis der Mariana de Austria, Mexiko, Akad. San Carlos 151. 153*.
— Bildnisse der Mariana de Austria im Prado u. in München 151.
Castillo, José del, Brustbild des hl. Franz v. Assisi, Mexiko, Akad. San Carlos 153.
Cerezo, Mateo (?), Zwei Stilleben, Mexiko, Akad. San Carlos 152.
Morales, Luis de, Pietà, Madrid, Acad. de S. Fernando 150.
— Pietà, Mexiko, Akad. San Carlos 150*.
Murillo, Bilder der unbefleckten Empfängnis 152.
— Immaculata Concepcion, ehem. Guadalajara, Dom 152.
— desgl., Madrid, Prado 152.
— Joh. d. T., hl. Sebastian und hl. Johann von Gott, Mexiko, Akad. San Carlos 152 f.
Ribera, Jakob mit der Herde Labans, Escorial 150.
— Traum Jakobs und Jakobssegen, Madrid, Prado 150.
— Laban mit seiner Herde, und Christus wird seiner Kleider beraubt, Mexiko, Akad. San Carlos 150.
Zurbaran, Francisco de, Christus in Emmaus, Mexiko, Akad. San Carlos 150 f*.
— hl. Augustin und hl. Johannes von Gott 151 f*.
— großfig. Hlgenbilder in Cadiz, Sevilla u. a. O. 151.
— hl. Hugo, Cadiz, Mus. 151.

HANDZEICHNUNGEN.

Deutschland.

Böcklin, Handzchgen. 228.

Böcklin, frühe Bleistiftskizzen 189. 228.
— vier kleine Entwürfe in Breitformat mit Blei 1851, aus Burckhardts Nachlaß, Basel, Öffentl. Kunstslg. 186. 190. 201. 204.
— Entwurf zu einem Bild für Burckhardt 1851 (verschollen) 186.
— Entwurf in Blei 1851, Basel, Öffentl. Kunstslg. 185 f. 202*.
— desgl. 185 f. 203*.
— Federzchg. Ariccia, Darmstadt, Mus. 229.
— Landschaftszchg., erste röm. Zeit, München, Maidingerslg. 235*.
— Bleistiftstudien u. Bilder 1853/1855 204.
Franz-Dreber, Zchgen., Berlin, Nat. Gal. 186.
Thiersch, Ludwig, Landschaftszchg. mit zeichnenden Freunden 186.
Rembrandt, Handzeichnungen, s. Künstlerverzeichnis.
Seghers, Landschaftszchg., Berlin, K. K. 258.

Italien.

Botticelli, Dante-Zyklus, Berlin, K. K. u. Rom, Vatic. Bibl. 99.
Canal, Gio. Ant., Zeichnungsfolge, London, Brit. Mus. 20 Anm.
— Zchgen. der venezian. Feste, London 28 f.
— (?), Zchg. der Piazza di S. Pietro, bei Mr. Bowyer Nichols 20 Anm.
Fratta, Zchgen. für Mc Swiny 36.
Ghirlandajo, Aufnahme des Constantinsbogens, Florenz, Uffizien 274.
— -Werkstatt, Codex Escurialensis 274.
Giorgione, vier Zeichnungen 64.
Guardi, Gio. Ant., Zeichnungen 42.
— Tuschezchg. Bajazet vor Tamerlan, Berlin, R. Oppenheim 41* f.
— Tuschezchg. Ridotto, Berlin, Paul v. Schwabach 42* f.
Raffael, Skizze zur Disputa, Windsor 96.
— Studienblatt zu derselben, Frankfurt, Staedel 100. 107.
— Silberstiftzchg. zur Schule von Athen, Wien, Albertina 108.
Salviati, Handzchg., Berlin, K.K. 279* f.
Moderne Kinderzeichnung 74 bis 77. 79. 84*. 88 f.

GRAPHIK.

Stiche in Mc Swinys Tombeaux des Princes von Beauvais, Boucher, Cars, Cochin, Daflos, Deplaces, Lépicié u. Tardieu 36.
Stich nach einer Allegorie Canals u. Cimarolis für Mc Swiny 33.
Stichwerk mit Epitaphien berühmter Engländer 1741 36 Anm. 2.

Italien.

Stiche der Florentiner Dante-Ausgabe von 1481 99.
Kupferstichkat. der Slg. Reynst, Amsterdam 278.
Brustolon, Gio. Battista, Zwei Serien Radierungen nach Canaletto 12.
— graph. Reproduktionen nach Canaletto 29.
— Stiche nach Moretti 26.
Campagnola, Stiche 64.
Canal, Gio. Ant., Radierungen 12.
— desgl. der 40er bis 60er Jahre 25.
— Veduta ideata (Rad.) 31 f*.
— Vedutine ideate 1745 31.
Canaletto, Radierungen 27.
Carlevaris, Luca, Slg. venezian. Ansichten (Graphik) 6.
Piranesi, G. B., Rad. der Piazza di Spagna, Rom 20*. 22 f. Anm.
— Rad. mit Platz vor S. M. in Aracoeli, Rom 23 Anm.
Porta, Giuseppe, Titelblatt für Marcolinis Ingeniosi Sorti 1540 280 f.
Hieroglyphica des Pierio Valeriano 1556 280.
Visentini, graphische Wiedergaben von Bildern Gio. Ant. Canals 10. 12.
Zanetti, Stiche 64.

Niederlande.

v. d. Borcht, Stiche 64.
Rembrandt, Radierungen s. Künstlerverzeichnis.
Seghers, H., Radierungen 256 ff. 261. 265.
— Wasserfall 257.
Vliet, J. J., Rad. Lot u. seine Töchter 176 Anm. 2.

BUCHKUNST.

Weingartener Hs., Holkham Hall Nr. 37 55.
Französische Buchmalerei 13. Jh. 243.
Madonna des Widmungsbildes des Gebetbuchs des Herzogs von Berry in Brüssel 245.
Herakliustext aus Cambridge 282.

PLASTIK.

Deutschland.

Deutsche gotische Elfenbeine 241 f. 244.
Deutsche Bildhauer des 13. Jh. 54—62.
Bamberg, Domskulpturen 55 f.
— — Adamspforte 60 f.
— — Fürstenportal 61.
— — Heimsuchung 61 f. Anm. 1.
Konstanz, hl. Grab 57.
Magdeburg, Domskulpturen 56. 248.
— — hl. Grab (Gedächtniskap.) 248.
— Dommuseum, Kopf eines Hirten 248.
— Otto-Denkmal 56.
Mainz, Dom, ehem. Westlettner 58* f. 242.
— — Grabstein des Siegfried von Eppstein 56.
— Diözesanmus., Madonna der Fuststraße 56.
Meißener Domskulpturen 58.
Naumburg, Domskulpturen 57 bis 59*. 248.
— Lettner, Christus a. d. Abendmahl 60*. 242.
Grabfigur des Heinrich von Sayn, Nürnberg, Germ. Mus. 55.
Regensburg, Dom, Maria um 1285 57.
— Dollinger-Plastik 248.
Straßburg, Münsterskulpturen 59—62.
Ecclesiameister (Straßburg), Werke 59—62.
Multschers plastisches Werk 48.
— Kargnische, Ulm 45. 49.
— Palmesel, Wettenhausen 45 bis 53. 46*. 50*.
— -Werkstatt, Palmesel, Ulm, Museum 52* f.
— Sterzinger Altar 47 ff. 53.
— — hl. Florian 51*. 53.
— — Halbfiguren Christi u. der 12 Apostel 47 f.
— Wurzacher Altar, Berlin, K. F. M. 49.
Vischer, Peter, Sebaldusgrab 66.
Cajetansmedaille 1709 283*.

Frankreich.

Amiens, Kathedrale, Westportal, Marienkrönung 56*. 58*. 59.

Amiens, Kathedrale, Westportal, Marmousets 57* f. 59*. 60*.
Chartres, ältere Skulpturen 62 Anm. 1.
— Querhausskulpturen 59—62.
— Südtransept, Thomas 62 Anm. 1.
— Mittelportal der Westfassade 60.
— Königsportal, zwei Königsköpfe 62 Anm. 1.
Reims, Porte St. Sixte, antikisierende Chorkapitelle, Visitatio, Mann mit Odysseuskopf 62.
Französische gotische Elfenbeine 238—245.
Elfenbeinschnitzer 13. u. 14. Jh. 238 f.
Boubon, vierge ouvrante, 1902 Verst. Carmichael 240.
Durchbrochene Elfenbeinreliefs XV. Jh. 241. 244.
Elfenbein-Tabernakel 244.
Profane Elfenbeine 245.
Gruppe von Elfenbeinfälschungen in öffentl. Besitz 240 Anm. 1.
Atelier des Diptychons von Kremsmünster 243 f.
— des sog. Diptychons des Schatzes von Soissons 243 f.
— mit den charakteristischen Gesichtern 244.
Gruppen der großen Passionsdiptychen 244.
Diptychen mit Arkadenfriesen 244.
— mit Plaketten 244.
— mit Rosettenfriesen 244.
— mit Säulchen 244.
Sattel mit Wappen von Sizilien u. Aragon, Elfenbein, Paris, Louvre 240.
Polyptichon der Slg. Campe, später Spitzer, Paris 240 Anm. 1.
Diptychon der Slg. Oppenheim, New York, Metropolitan Mus. 240 Anm. 1.
Kasten mit Tristan- u. Isolde-Darstellungen, Petersburg 240 Anm. 2.
Diptychon, London, Brit. Mus. 242.
— Wallace-Collection 242 f.
— Lyon, Slg. Baboin 242.
Krönung Mariä, Kreuzabnahme u. Verkündigung, Paris, Louvre 242.
Prophet, Paris, Slg. Rothschild 242.
Diptychon aus St. Denis, Paris, Louvre 242 Anm. 2.
Elfenbeintafeln. Köchlin, Kat. Nr. 57 f., Lyon, Baboin u. London, Brit. Mus. 243.
Elfenbeine. Koechlin, Kat. Nr. 875 f., New York, Metropol. Mus. u. London, Brit. Mus. 241.
Diptychonflügel der Slg. Salting, London, Victoria and Albert Mus. 243.
Triptychon, Grenoble, Mus. 243 Anm.
Madonnenstatuette mit Begleitfiguren, Elfenbein, Kloster Zwettl 242 ff.
Diptychon aus Soissons (?), London, Victoria and Albert Mus. 243 f.
Passionsdiptychon, Berlin, K. F. M. 244.
Got. Elfenbeinstatuette, Paris 138.
Gruppe von Statuetten um die Madonna im Louvre 245.
Englische Elfenbeine 240 f. 244.
Diptychon mit Wappen eines Bischofs von Exeter (1327 bis 1358), London, Brit. Mus. 240.
Englische Elfenbeinkästen 241 Anm. 3.

Italien.

Italien. Plastik 15. Jh. 157.
Cambio, Arnolfo di, Brunnenreliefs in Perugia 56 Anm. 2.
— Grabmal des Kard. de Braye, Orvieto, S. Domenico 119. 121. 124. 140.
Donatello, Kanzeln, Florenz, San Lorenzo 181.
— Reliefs mit Wunder des hl. Antonius vom Hochaltar in S. Antonio, Padua 99. 111.
Ghiberti, Relief Königin von Saba bei Salomo, Florenz, Baptist., 2. Tür 99. 106.
Pisano, N. u. G., Stadtbrunnen von Perugia 137 Anm. 1.
Pisano, Giov., Elfenbeinmad., Pisa, Dom, Sakristei 138. 240.
— (?), Holzfig. einer hl. Jungfrau, Orvieto, Mus. dell'Opera 138.
Riccio, kniender Satyr, Bronze, Cassel, Mus. 276.
— desgl., Wien, Kunsthist. Mus., u. Repliken 276.
— desgl., 1700 bei Wilde, Amsterdam 276.
Riccio, ? Satyrstatuette aus Bronze, Cassel, Mus. 272. 274 f*.
— schlafende Schlange, Bronze, Cassel, Mus. 276.
Bronzen, die an Riccio anschließen, Cassel, Mus. 276.
Rosso, Bronzerelief am Südportal des Doms von Orvieto 137.
— Guß des Beckens auf dem Stadtbrunnen von N. u. G., Pisano in Perugia 137 Anm. 1.
Bronzemedaille des Callistus, Berlin, K. F. M. 273 f.
— desgl., Cassel, Mus. 271 ff*. 274 f.
Bleiabschlag derselben, Hannover, Kestnermus. 273.

KUNSTGEWERBE.

Sanssouci, Schloß, Boiserien in Friedrichs Schlafzimmer, Innendekoration u. Mobiliar 284.

Glas.

Frühchristl. Goldgläser, Cassel, Mus. 281 ff.
Zwei Goldgläser der Slg. v. Hahn, Würzburg 281 f.
Glas mit Sirica (Aringhi II 123. 193) 282.
Doppelgoldgläser in Buonarottis Osservazioni 282* f.
Glasgegenstand a. d. Slg. des Kard. Camillo Massimi, Rom, mit der v. Hahnschen Slg. aus Würzburg für Cassel erworben 281.
Glasporträt, Brescia, Mus. Civico 283.
Fenster des Abtes Segur von St. Denis 133.
Fenster mit Wurzel Jesse u. Passionsfenster, Chartres, Kathedrale, Westwand 132.
Irdene Lampen aus den Katakomben, Cassel, Mus. 281.
Cosmatenmosaiks des Doms in Cività Castellana 119.
Mosaikgemälde an der Fassade des Doms von Orvieto 119.

Metall.

Schatzkammer u. Silberkammer der Münchener Residenz 65.
Münzpokal vor 1540 u. Silbergefäße 16. u. 17. Jh. a. d. Silberkammer im Bayr. Nat. Mus., München 65.
Biennais, Tafelservice, Silberkammer der Münchener Residenz 65.
— Tafelsilber der Wiener Silber-

kammer im Österr. Mus. für Kunst u. Industrie 65.
Odiot, Tafelservice, Silberkammer der Münchener Residenz 65.
Arbeiten a. d. Hoftafel- u. Silberkammer im Österr. Mus. für Kunst u. Industrie, Wien 65.

Sammlungen.

v. Hahn, Würzburg 281.
Camillo Massimi, Rom 281.
Reynst, Amsterdam 277 f.
Wassenaer-Obdam, Haag 271 ff. 275. 277 f.

THEORIE DER BILDENDEN KUNST.

Bildende Kunst 67—70. 87.
Kunstwissenschaft 67 f.
Gesichtsinnes-Erlebnisse 68—71.
Gesichtsinnes-Erlebnis-Anlaß 68 bis 71. 77. 89 f.
Beurteilung der Gesichtsinnes-Erlebnisse 68 ff. 81.
Verwirklichung der Gesichtsinnes Erlebnisse 68—71. 81.
Nachbeurteilung 68 f. 80. 87. 89 f.
Erst-Beurteilung 70. 74. 76. 83. 87 f.
Weiterbeurteilung 70. 74. 76 f. 80. 83. 85. 87 ff. 92 f.
Künstlerische Denkbedingungen 69 ff. 81.
Denkzusammenhang 70 f. 73. 83 f. 86. 89 f.
Ausdehnung 71—76. 87 f.
Ausdehnungsbeurteilung 73 ff. 77. 79. 81 ff. 87 f.
Ausdehnungs-Veränderlichkeit 77. 79.
Farbigkeit 71—75.
Farbbeurteilung 71. 75. 82. 86 f.
Hell-Dunkel-Unterscheidung 71. 73. 86.
A gemeinter Farbfleck (bekleideter Mensch) 71. 73—76. 79—83. 88. 90. 92.
Gesamtfarbfleck A 75. 79 f. 83. 85. 88 f. 92 f.
Unterscheidung zwischen Haupt- u. Nebenfarbflecken 79 f. 82. 92 f.
Teilfarbflecke 84. 88. 92 f.
U gemeinter Farbfleck (Umgebung, Hintergrund) 71. 73. 75. 79. 81 f. 85. 87 f. 90. 92.
Beurteilung des Farbflecks U 85.
U-bedeutung 79 f. 90 f.
Weiterbeurteilung des U-gemeinten Farbflecks 88.
Gemeinschaftlicher Farbfleck 88.
Verwirklichung U-gemeinter Farbflecke 87 f.
Verwirklichungsmittel 70. 73. 81. 86.
Verwirklichungsweisen 71. 73. 87. 89.
Einzelverwirklichungen 82 f.
Einzelurteile 83 f. 92.
Richtungsbeurteilung 74—77. 81. 83. 87—93.
Richtungstatsachen 76 f. 89.
Beurteilung von Richtungs-Veränderlichkeit 76 f. 81. 89 f. 93.
Richtungsstrich 83—89. 92 f.
Ausgedehnter Richtungsstrich 83. 88.
Weiterbeurteilung von Richtungsstrichen 87 ff.
Richtungszusammenhang 84. 89 bis 92.
Richtungsbedeutung 85. 88.
Richtungsbestände 89 f.
Richtungs-Unterscheidung 89 f.
Ausdehnung der Richtungsurteile 93.
Grenzbeurteilung 74—83. 89 f. 92.
Grenzstrich 73. 80. 83. 85 ff. 89.
Grenzbedeutung 80. 85. 88.
Grenzbestände 81. 83. 90.
Überschneidungen 79. 83. 91.

IV. VERZEICHNIS DER KUNSTSCHRIFTSTELLER

Aldenhoven 116.
Angelucci 181 Anm.
Aringhi 281 f.
Ashby, Th. 20. 22 f.
Aster, Karl Friedrich 156.

Börger 284.
Buonarotti, Filippo 282.
Baldass 118 Anm. 3.
Bange, E. F. 66. 273.
Baumgartner, M. 94 Anm.
Baumier 270.
Beck 46.
Becker, F. 173.
Beenken, H. 54—59. 62 245.
Bellori 97.
Benesch, O. 174 Anm. 2. 178 Anm. 2.
Berenson 43.
Bernhardi 268.
v. Bezold, Karl 67—63.
Bieber, Margarete 266. 269. 273. 278.
Biermann, Georg 245.
v. Bode, Wilhelm 251—265.
Bodenhausen 118.
Bonnet 77. 90.
Boßert, Helmuth Theod. 47 ff.
Brinckmann, A. E. 179—182.
Britsch, Gustav 67 f.
Brockmann, Harald 114—118.
Bulle 274.
Burckhardt, Jakob 63. 184. 186 f. 200 f. 206. 227 Anm. 229.

Capart 86. 93.
Christiani 155 f.
Claustre 270.
Cohen, H. 36 Anm. 2.
— Walter 117.
Constable, W. G. 20. 22 f. 29.
Courajod, Louis 271.
Curtius 56 Anm. 2.

Dehio 63. 248.
Delbrück, Richard 113.

Eggers, H. 274.
Ernst, Rich. 65.

Falck, G. 158. 160.
Falke 65.
Feulner, Adolf 66.
Finberg, H. 10. 21 Anm. 33.
Fiocco, G. 28 f. 41—43. 45.
Firmenich-Richartz 115 ff.
Fischel, Oskar 94 Anm. 100. 107 f.
Foerster, Charles 284.
Fogolari, G. 25.
Fränger, Wilhelm 257.
Franck-Oberaspach 62 Anm. 1.
Frank, Johannes 46.
Frankenburger, Max 65.
Frankl, Paul 249 f.
Friedländer, Max J. 118. 160 Anm. 1. 176.
Friedrich II., Landgraf v. Hessen 267 f. 270 f.
Frizzoni 43.
Fumi, Luigi 121 Anm. 1. 136 Anm. 137. 142 Anm.

Gabelentz, H. v. d. 144—154.
Gall, Ernst 245—248.
Garrucci 282 f.
Gerstenberg, Kurt 45—53.
Ghisi 97.
Giehlow 280.
Giesau, Herm. 56—59. 248.
Giesecke, A. 23 Anm.
von Gleichen, Baron 155.
Goldschmidt 238.

Graul, R. 160 Anm. 2.
Greischel 57.
Grimm, Hermann 97.
Grimme, Hubert 94—112.
Gröber, Karl 48 f. 53.

Hahn, Lotte 248.
Hallo, Rudolf 265—283.
Hamann, R. 55 Anm. 1. 179. 181. 248.
Hartlaub 64.
Haseloff, Arthur 245.
Hassencamp, J. M. 266 f. 271. 281.
Heidrich 118.
Herder 270. 272. 281.
Hettner 97.
Heyne 270. 275.
Hind 174 Anm. 1.
Hofstede de Groot, C 158 175 Anm. 2. 251. 257.
Hübner, P. G. 284.
Hupp, H. W. 118.

Jacobs, Emil 277 f.
Jäger, C. 45.
Jantzen, Hans 54—62.
Jenkins 273.
Justi, Carl 63. 179.
— Ludwig 63 ff. 184. 213. 215.

Kauffmann, Hans 157—178.
Kautzsch, Rudolf 250.
Kehrer, H. 150 Anm. 3.
Khamm, P. Corbinianus 45. 47.
Kircher, Athan. 271. 276—281.
Koch, Herbert 113.
Koechlin, Raymond 239—245.
Kornmann, Egon 67.
Krautheimer, Rich. 249 f.
Kris, Ernst 276.
Kristeller, Paul 280.
Kunze, Herbert 58.

Landsberger, Franz 182.
Lanzi 18. 30.
Leonhardt, Karl Friedr. 49.
Lessing 271.
Lippert, Phil. Dan. 155 f.

Mâle 245.
Martinez, Ramos 144.
Maskell 244.
Mayer, A. L. 40.
Meier-Graefe 209 Anm. 3.
Meneghini 64.
Mengs 156.
Meyer, P. J. 248.
Meyer-Barkhausen, Werner 248f.
Michiel 64.
Missaglia, V. 29 f.
Modigliani, Ettore 43 Anm.
Molinier 241.
Montfaucon, P. 270. 277.
Morelli 63.
Münz, E. 274.
— L. 158 Anm. 2. 173.

Nardini, Aristide 121. 123 f. 126. 135. 137 f. 141 f.
Neumann, Carl 157 u. f. Anm. 2. 159 f. Anm. 2. 179. 181. 278 Anm.

Oeri, J. 228.
Oeri-Sarasin, R. 186. 216. 226 f. Anm.
Oeser 155 f.
Ohle, Max 248.
Ostini 228.

Paatz 56.
Panofsky 54—62.
Peartru, Montagu 240.
Pernice, Erich 113.
Perron, Anquetil du 281.
Piderit 266.
Pinder 57.
Planiscig 272 f. 276.

Raspe, R. E. 272. 275. 281 f.
Reber 45—48.
Reiners, H. 114.
Ricci, C. 26.
Ridolfi 64.
Ring, Grete 118.
Rothpletz, W. 184.
Runkel, Ferd. 183. 187. 216. 220 f. Anm. 3. 228.

Sack 40.
Sansovino 64.
Saxl, F. 157 Anm. 1. 158 Anm. 2. 174 Anm. 3. 178 Anm. 1.
Schäfer, H. 279 f.
Scheffler, W. 274.
Schefold, Max 48.
Scheibler 116.
Schilling, Edm. 157 Anm. 1.
Schmarsow, A. 119—144. 248.
Schmid, H. A. 183—238.
Schmidt, Ludwig 155 f.
Schmitt, Otto 60.
v. Schöfer, R. 113.
Schramm, P. 56 Anm. 3.
Schubring, Paul 63 ff.
Schütte, M. 47. 49 Anm. 2.
Seidel 284.
Seidlitz, W. v. 11 Anm. 174 Anm. 1.
Simonson 29.
Springer 97.
Stadler, Franz J. 46 ff.
Steichele 46 f.
Steinmann 274 Anm.
von Stosch, Baron Philipp 155 f.
Swarzenski, G. 157 Anm. 1.

Thode 179.
Thormaehlen 184. 188. 209—238.

Valentiner, W. R. 157—178.
Vasari 64. 94. 97. 107. 110 f.
Venturi, Lionello 65.
Voege 59. 111.
Voelkel 269 f. 275. 282.
Volkmann, Ludwig 280.
Voltaire 281.
Voss, Hermann 1—45. 279 f.

Waetzoldt, Wilhelm 67.
Wartmann 184.
Weiner 40.
Wendland, Slg. 183—206. 209 bis 237.
Westermann 107.
Wichmann, H. 158 ff. 176 Anm. 2. 177 Anm.
Wickoff 64.
v. Wilamowitz 63.
Wilde, Jacob de 278.
Wilhelm-Kästner, K. 248.
Winckelmann 155 f. 267. 270 f. 280.
Winter, Franz 113
Wittwer, Fr. Willemi 47.
Wölfflin 63. 179—182.
Wulff 283.
Wurzbach 145 Anm. 2. 148 Anm.
Wyatt, Sir Digby 241.

Zampi, P. 137. 142 Anm.
Zanotti 33. 36.









